Ber. 4°
15 c/14
Morgenblatt

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

IX

<36600679620019

<36600679620019

Bayer. Staatsbibliothek

Kunst-Blatt.

Vierzehnter Jahrgang 1833.

Herausgegeben

von

Dr. Ludwig Schorn.

Stuttgart und Tübingen,
im Verlage der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1833.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Nr. 1.

Adonis. Statue von Thorwaldsen in der Glyptothek Sr. Maj. des Königs von Bayern. — S.

Bekanntmachung.

Nr. 2.

Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung. Von Professor W. Wach.

Bekanntmachung.

Nr. 3.

Der Beuth'sche Onyx. Julius Sillig.

Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung. (Beschluß.)

Madrid.

Berichtigung.

Druckfehler.

Nr. 4.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. — 1) Britisch-Institution.

Der Beuth'sche Onyx. (Beschluß.)

Kupferstichkunde. — G. Rathgeber.

Nr. 5.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. (Fortsetzung.) 1) Britisch-Institution. 2) Gallerie brittischer Künstler.

Nr. 6.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. (Fortsetzung.) 2) Gallerie brittischer Künstler. 3) Gesellschaft von Malern in Wasserfarben. 4) Aeltere Gesellschaft der Maler in Wasserfarben.

Nr. 7.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. (Fortsetzung.) 4) Aeltere Gesellschaft von Malern in Wasserfarben. 5) Königliche Akademie.

Stuttgart.

Nr. 8.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. (Fortsetzung.) 5) Königliche Akademie.

Nekrolog.

Nr. 9.

Der Hochaltar im Münster zu Breisach. — Vom Professor Griesbaber.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832. (Beschluß.)

Nr. 10.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule. Von J. D. Passavant.

Monogrammen-Kunde. Dictionnaire des Monogrammes, Marques figurées, Lettres initiales, noms abrégés et avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms. Par François Brulliot, Conservateur de la collection d'estampes de S. M. le Roi de Bavière, etc. Nouvelle Edition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre d'Articles. Première Partie, contenante les monogrammes. Munich, a l'Institut litéraire artistique de la Libraire de J. G. Cotta, 1832. gr. 8.

Nr. 11.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule. (Fortsetzung.)

Der Hochaltar im Münster zu Breisach. (Beschluß.)

Nr. 12.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule. (Fortsetzung.)

Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westphalen.

Nr. 13.

Altdeutsche Baukunst. Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst. In 48 von Wilder gezeichneten und radirten, und 2 von Hyrtl gestochenen Kupferplatten. Herausgegeben und in künstlerischer Hinsicht beschrieben von Franz Tschischka, Archivar. Wien, 1832. klein Folio. — Imgr.

Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westphalen. (Beschluß.)

Nr. 14.

Altdeutsche Baukunst. Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst u. s. w. (Beschluß.)

Nr. 15.

Johanna von Arragonien. W. Gerhard.

Paris. Quatremère de Quincy Dictionnaire historique d'Architecture.

Nr. 16.

Johanna von Arragonien. (Beschluß.)

Dresden.

Neue Kunstwerke.

Nr. 17.

Kunstliteratur. Neun Briefe über Landschaftmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 — 1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung. Zum Beginn des Jahres 1831. Herausgegeben von C. G. Carus. Leipzig, 1831. — C. G r.

Kopenhagen. Forteninger for Haandvaerkere. (Vorlegeblätter für Handwerker.)

Kupferstich-Versteigerung in Dresden.

Nr. 18.

Ueber die Form der ältesten griechischen Münzen. — Stieglitz.

Kunstliteratur. Neun Briefe über Landschaftmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 – 1824 ꝛc. (Beschluß.)

Kupferwerke. Der königliche Bildersaal in der Sankt Moritz-Kapelle zu Nürnberg, in Umrissen herausgegeben von Friedrich Wagner. Nürnberg. 1stes Heft. 8.

Nr. 19.

Vorzügliche Glasgemälde und Limosins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg. R. et L.

Ueber die Form der ältesten griechischen Münzen. (Beschluß.)

Zeitungs-Nachrichten.

Nr. 20.

Kunstliteratur. Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte, dargestellt von Amadeus Wendt. Leipzig, 1831. — er.

Vorzügliche Glasgemälde und Limosins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg. (Beschluß.)
Leipzig.

Nr. 21.

Kunstliteratur. A. Wendt: Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte. ꝛc. (Fortsetzung.)
Neue Kupferwerke. Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch ꝛc., mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, 1832. gr. 4.

Nr. 22.

Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertelschen Kunstsammlung zu Nürnberg. — L.
Kunstliteratur. A. Wendt: Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte. ꝛc. (Beschluß.)
Toulouse.
Paris.

Nr. 23.

Neueste Kunstunternehmungen in München. — r.
Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertelschen Kunstsammlung zu Nürnberg. (Fortsetzung.)
Dannecker's Christus in der Kirche zu Neresheim. — s.

Nr. 24.

Ueber altgriechische Baukunst. — Eduard Metzger.
Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertelschen Kunstsammlung zu Nürnberg. (Beschluß.)
Paris.

Nr. 25.

Wandmalereien des Capitelsales im Kloster St. Francesco zu Pisa von Niccolo Petri. — ef.
Ueber altgriechische Baukunst. (Beschluß.)

Nr. 26.

Kunstliteratur. Mittheilungen aus Wien. — Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften, mit den Resultaten praktischer Anwendung ꝛc. Herausgegeben von Franz Pieznigg. Erster Band. Wien, 1832.
Restauration des großen Theaters in Bordeaux.
Bayern.

Nr. 27.

Archäologische Literatur. Festa nuziale nel dipinto di un antico vaso plastico Greco Siciliano descritto e publicato da Niccolo Maggiore. Palermo della reale stamperia 1832. — S. Julius Sillia.
Lasinio's Kupferstiche nach alt italienischen Malereien und Sculpturen. — ef.

Nr. 28.

Ueber die Würde des Steinmetzenmeisters im Mittelalter. Karl Jäger.
Sardinische Alterthümer.
Die Liebfrauenkirche und deren Kunstschätze in Halberstadt. — Dr. F. Lucanus.

Nr. 29.

Kunstgeschichte. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn. Erster Band. Stuttgart und Tübingen 1832. 8. — Alfr. Reumont.
Das Denkmal des Grafen Ludwig Casimir von Hohenlohe und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu Oehringen. — ot.
Gallerie Mossi in Turin.

Nr. 30.

Kunstgeschichte. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc. (Fortsetzung.)
Neue Kupferstiche. Ego ollecio meo. Gemalt von Carlo Dolce, gezeichnet von Cesare Ferrari, und gestochen von Giovito Garavaglia in Pavia. Lauter.

Nr. 31.

Kunstgeschichte. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567 beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc. (Fortsetzung.)
Berichtigung zu dem Aufsatz über Niccolo Petri. ef.

Nr. 32.

Kunstgeschichte. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc. (Beschluß.)
Griechenland.
London.

Nr. 33.

Kunstgeschichte. Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihren Leben und ihren Werken. Herausgegeben von dem Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde. Nürnberg, 1828—1831. — Drn.
Frankfurter Kunstverein.

Nr. 34.

Kunstgeschichte. Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken ꝛc. (Fortsetzung.)
Italien.

Nr. 35.

Ueber Raphaels Spasimo di Sicilia.
Kunstgeschichte. Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. (Beschluß.)
Kunstanzeige. — J. E. Mezger.

Nr. 36.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius, von Dr. Ludwig von Jan.
Ueber Raphael's Spasimo di Sicilia. (Beschluß.)
Sir Godefroy Kneller.
Karl I. von England und Berninl.
Leipzig. Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusto l'autografo pubblicata dal Tassi. Con cinque tavole in rame. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. 8.
Die Kunstausstellung in Zürich betreffend.

Nr. 37.

Kunstliteratur. Mittheilungen aus Wien; Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pieznigg. (Fortsetzung zu Nr. 26.)
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Fortsetzung.)
Baden.

Nr. 38.

Kunstliteratur. Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc. von Franz Pieznigg. (Fortsetzung.)
Nekrolog.

Nr. 39.

Alte Klosterkirche zu Wechselburg. — Stieglitz.
Kunstliteratur. Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pieznigg. (Fortsetzung.)
Konstantinopel.

Nr. 40.

Kunstliteratur. Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc. von Franz Pieznigg. (Beschluß.)
Hannover.
England.

Nr. 41.

Casa di Goethe, zu Pompeji.
Reklamation.
Dänemark.

Nr. 42.

Casa di Goethe, zu Pompeji. (Beschluß.)
Nekrolog.
Paris.

Nr. 43.

Ueber eine Landschaft (Erdlebenbild) von Erola in München. — Carus.
Lithographie. Einzug Christi in Jerusalem. Nach dem Gemälde von Overbeck auf Stein gezeichnet von Otto Specter. Hamburg. — en.
München.
Berlin.

Nr. 44.

Sculptur. Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von Professor J. M. Thiele ꝛc. 1ster Theil. Leipzig, 1832. — Grüneisen.
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Fortsetzung zu Nr. 37.)
Madrid.

Nr. 45.

Sculptur. Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von Professor J. M. Thiele. (Fortsetzung.)
Königsberg.
Medaillenkunde.
Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

Nr. 46.

Sculptur. Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von Professor J. M. Thiele. (Fortsetzung.)
Nekrolog.
Dresden.

Nr. 47.

Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Esterhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserl. Galerie zu Wien.
Sculptur. Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von Professor J. M. Thiele. (Beschluß.)

Nr. 48.

Lithographie. 1) Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek ꝛc. München. 2) Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der herzoglich Leuchtenbergischen Gallerie, München. 3) Der Kunstverein in München seinen Mitgliedern. ꝛc. München, 1833. — 4) Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Schick, gezeichnet und lithographirt von C. Chr. Schmidt. Stuttgart.
Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Esterhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserl. Galerie zu Wien. (Fortsetzung.)

Nr. 49.

Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Esterhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserl. Galerie zu Wien. (Beschluß.)
Medaillenkunde.
Neapel.

Nr. 50.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Fortsetzung.)
Neue Kupferstiche. 1) Coronatio So. Sae. Virginis. Raffael S. pinxi. Perusiae. E. Stölzel del e sculp. Dresdae, 1832. etc. 2) Die Heilung des Blinden. Altarbild der Kirche des allgemeinen Krankenhauses in München, gemalt von Robert v. Langer.
Berlin.
Breslau.
Nekrolog.

Nr. 51.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Beschluß.)
Kunsttheorie. Edmund Burke an James Barry.

Nr. 52.

Kunsttheorie. Edmund Burke an James Barry. (Beschluß.)
Rußland.
Italien.

Nr. 53.

Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833. — Dg.
Raffael Morghen. — Rt.

Nr. 54.

Romanische Baukunst. — F. Th.
Kunstausstellung in Paris, im Jahr 1833. (Fortsetzung.)
Paris.

Nr. 55.

Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833. (Fortsetzung.)
Romanische Baukunst. (Beschluß.)
Versteigerungs-Anzeige.

Nr. 56.

Die Abteikirche zu Heisterbach.
Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833. (Beschluß.)
Krakau.
Paris.
Triest.

Nr. 57.

Longhi und Morghen. — Prof. J. Felsing.
Die Runen an dem Löwen vor dem Arsenal zu Venedig.
Schweden.

Nr. 58.

Kunstverein in München.
Longhi und Morghen. (Beschluß.)
Madrid.
Nekrolog.

Nr. 59.

Kunstverein in München.
Das Münster in Bonn.
An die Herren Mitarbeiter und Correspondenten des Kunstblattes. — Dr. Ludwig Schorn.

Nr. 60.

Ueber die Freskogemälde des Pietro di Puccio im Campo Santo zu Pisa. — Von Ernst Förster.
London.
Königsberg.

Nr. 61.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung.
Das Kapitelhaus und der Kreuzgang der Abtei Rommersdorf.
Aus einem Briefe des Herrn von R.
Paris.

Nr. 62.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Altdeutsche Baukunst. Die Cisterzienser-Abtey Altenberg bei Köln. ꝛc. Herausgegeben von Cornelius Schimmel. Münster, 1832.
Frankreich.
Neapel.

Nr. 63.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Rom.
Paris.
Wien.
München.

Nr. 64.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Ausgrabungen in Athen.
Berlin.
München.

Nr. 65.

Die Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln.
Stempelschneidekunst. — Z.
Frankreich.

Nr. 66.

Ueber die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji. — v. Schelling.
Ueber den Steindruck.
Architekturgeschichtliche Nachrichten.
Nekrolog.

Nr. 67.

Ueber die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji. (Beschluß.)
Der vatikanische Apollo. — F. Th.
Monument.
Architekturgeschichtliche Nachrichten.

Nr. 68.

Kunstgeschichtliche Notizen in Betreff der Wandmalereien des Campo Santo zu Pisa. — Von Ernst Förster.
Toreutik.

Nr. 69.

Kunstgeschichtliche Notizen in Betreff der Wandmalereien des Campo Santo zu Pisa. (Beschluß.)
Alterthümer.
Neue Kupferstiche. Ste. Marguerite, dessinée et gravée d'après le tableau original de Raphael par le Bar. Boucher Desnoyers. — ber.

Nr. 70.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart, im Mai 1833.
Fragmente über die letzte Kunstausstellung, in München. (Fortsetzung.)
Die Madonna S. Sisto nach Raphael in der Gallerie zu Dresden. — Frenzel.
Carl I. dreiseitiges Bildniß von van Dyck. — Frenzel.

Nr. 71.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
Lithographie. Sic Magdalena moerens coelica gaudia quaerit. Nach Murillos, auf Stein gezeichnet von Hanfstängl. Stuttgart.
Persönliches.

Nr. 72.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
Nekrolog.
Persönliches.

Nr. 73.

Münzkunde. — Ol.
Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)

Nr. 74.

Münzkunde. (Beschluß.)
Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
London.
Paris.

Nr. 75.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
Palermo.
Italien.

Nr. 76.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
Kupferstecherkunst.
London im Juli 1833.
Douai.

Nr. 77.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Fortsetzung.)
Neue Kunstwerke. Historisch-romantische Bildergallerie, ꝛc. mit erläuterndem Text von W. von Chezy und K. Z. Schmidt. Karlsruhe. — ber.
Paris im August.
Königsberg.
Nekrolog.
Nachfrage über einen alten Bildschnitzer. — C. Jäger.

Nr. 78.

Ueber die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai 1833. (Beschluß.)
Kunstnachrichten aus Kassel. — Jmo.
Frankfurt a. M., im Juli.
Nekrolog.

Nr. 79.

Kunstnachrichten aus Kassel. (Beschluß.)
Kunstausstellung in Straßburg.
Kunstausstellungen.
Personalnachrichten.

Nr. 80.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung von Nr. 70.)
Kunstausstellung in Straßburg. (Beschluß.)
Rom.
Paris im September.
Nekrolog.

Nr. 81.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule.
Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)

Nr. 82.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Akademische Nachrichten.

Nr. 83.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Paris im August.

Nr. 84.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Beschluß.)
Rom.
Alterthümer.

Nr. 85.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Archäologie. Cenni sui gli avanzi dell' antica Solunto, per Domenico Jo faro Pietrasanta duca di Serra di Falco. etc. 1831. — Brn.
Architektur.

Nr. 86.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Archäologie. (Fortsetzung.)
Ergänzung.
Personalnachrichten.
Für Münzliebhaber. — Rauch.

Nr. 87.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Archäologie. (Beschluß.)
Alterthümer und Ausgrabungen.

Nr. 88.

Kunstausstellung zu Paris, im Jahr 1833. — Dg.
Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Maler und Gemälde.

Nr. 89.

Kunstausstellung zu Paris, im Jahre 1833. (Fortsetzung.)
Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Fortsetzung.)
Kunstliteratur.
Kunstsammlungen.
Nekrolog.

Nr. 90.

Nachrichten über die altniederländische Malerschule. (Beschluß.)
Kunstausstellung zu Paris, im Jahre 1833. (Beschluß.)
Stahlstiche. (Under the Superintendence of the Society for the diffusion of useful Knowledge.) The Gallery of Portraits: with Memoirs. London, 1833.
Bauwerke.
Nekrolog.

Nr. 91.

Das neue Theater in Mainz.
Archäologie. 1) Antike Bildwerke ꝛc. von Eduard Gerhard. Stuttgart und Tübingen, 1830. 2) Monuments inédits d'Antiquité figurée grecque, étrusque et romaine, rececueillis pendant un voyage en Italie et Sicile dans les années 1826 et 1827, par M. Raoul-Rochette. Paris, 1828.
Neue englische Kupferwerke.
Rußland.

Nr. 92.

Polnische Kunstsachen. — Frenzel.
Archäologie. (Fortsetzung.)
Alterthümer.
Paris.

Nr. 93.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung von Nr. 84.)
Archäologie. (Fortsetzung.)
Kunstausstellungen.
Persönliches.

Nr. 94.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Fortsetzung.)
Archäologie. (Fortsetzung.)
Medaillenkunde.
Nekrolog.

Nr. 95.

Fragmente über die letzte Münchner Kunstausstellung. (Beschluß.)
Archäologie. (Beschluß.)
Plastik.

Nr. 96.

Kunstausstellung in Nürnberg.
Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford. — Carl Wilhelm Bouterweck.
Neueste Denkmale.
Persönliches.

Nr. 97.

Kunstausstellung in Nürnberg. (Beschluß.)
Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford. (Fortsetzung.)
Schreiben Overbecks an Philipp Veith in Frankfurt, über die Ausgrabungen der Ueberreste Raphaels.
Nekrolog.

Nr. 98.

Stempelschneidekunst. — Alfr. Reumont.
Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford. (Fortsetzung.)
Dresden. Kupferstichversteigerung.
Schreiben Overbecks an Philipp Veith in Frankfurt, über die Ausgrabung der Ueberreste Raphaels. (Beschluß.)
Persönliches.

Nr. 99.

Kunstliteratur. Liederbuch für deutsche Künstler. Berlin, 1833. — E. Gr.
Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford. (Beschluß.)
Nekrolog badischer Künstler. — der.
Kunstausstellungen.
Persönliches.

Nr. 100.

Nekrolog badischer Künstler.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. Carl Jäger.
Fabelbuch von Otto Speckter.
Kunstausstellungen. (Beschluß.)
Kunstliteratur.

Nr. 101.
Nekrolog badischer Künstler.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. (Fortsetzung.)
Erklärung. — E. Frommel.
Raphaels Grabschrift im Pantheon. Vom Kardinal Bembo.
Kunstliteratur.

Nr. 102.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. (Fortsetzung.)
Neuer Kupferstich. — Lauter.
Neuere Monumente.

Nr. 103.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. (Fortsetzung.)
Literatur der Alterthümer. Beschreibung römischer und deutscher Alterthümer in dem Gebiete der Provinz Rheinhessen. — Durch Dr. Joseph Emele. Mainz, 1833. — E. Gr.
Plastik und Bildhauer.
Kunstliteratur.

Nr. 104.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. (Fortsetzung.)
Kunstliteratur. Neues Maler-Lexicon zum Handgebrauch für Kunstfreunde. Nürnberg, 1833.
Neuere Monumente.
Kunstvereine.
Persönliches.
Kunstliteratur.

Nr. 105.
Ueber die Schönheit der menschlichen Gestalt. — F. L. Bührlen.
Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms (Beschluß.)

Zur Nachricht.

Der halbe Jahrgang des Kunstblatts kostet . . . . . 3 fl.
Der halbe Jahrgang des Literaturblatts und Kunstblatts ohne das Morgenblatt . . . . . 5 fl.
Der halbe Jahrgang des Morgenblatts, Literaturblatts und Kunstblatts zusammen kostet . . . . . 10 fl.

Für diesen Preis können, nach Uebereinkunft mit dem Löbl. Hauptpostamte in Stuttgart, diese Blätter in Würtemberg, Bayern, Franken, am Rhein, in Sachsen und in der Schweiz durch alle Postämter bezogen werden. Das Kunstblatt erscheint jeden Dienstag und Donnerstag. Briefe und Sendungen erbittet man sich unter der Aufschrift: an die Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, oder an die J. G. Cotta'sche lit. art. Anstalt in München, für die Redaktion des Kunstblatts; oder an Hofrath Schorn in Weimar.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

№ 1.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 1. Januar 1833.

Adonis,

Statue von Thorwaldsen in der Glyptothek Sr. Majestät des Königs von Bayern.

Der Platz für diese Bildsäule war seit der Eröffnung der Glyptothek zubereitet, aber erst vor wenigen Monaten traf dieselbe in München ein und ist nun als die größte Zierde des Saals der Neuern in der Mitte desselben aufgestellt.

Der Jüngling steht, den rechten Arm auf einen Baumstamm gestützt, über den die Jägerchlamys geworfen ist, in der Rechten einen gesenkten Speer haltend, die Linke in die Hüfte gestemmt. Ein Hase, der an dem Baumstamm hängt, deutet die eben geendigte Jagd an. Der völlig unbekleidete Körper ruht auf dem linken Fuß, denn der rechte ist leicht zurückgezogen und auf die Zehen gestellt. Sein Angesicht ist etwas nach der rechten Seite gesenkt und er scheint in Gedanken verloren. Ueber alle seine Glieder ist die Schönheit blühender Jugend ergossen; die männliche Kraft des Jägers vereint sich in ihnen mit jener knabenhaften Anmuth, welche dem Liebling der Göttinnen zukommt. Sein Haar ist weich mit einer Binde umschlungen; die schönsten natürlichen Locken quellen unter ihr hervor und umgeben sein Antlitz. Stille Betrachtung, Sehnsucht, ja eine trübe Ahnung drückt sich in den schönen Zügen aus, und die mit einiger Spannung eingebogenen Finger der in die Höhe gestemmten linken Hand scheinen anzudeuten, daß er in tiefster Seele beschäftigt, vielleicht in Erwartung der kommenden Geliebten sey.

An dieser Statue fühlt man, was dazu gehört, daß der Beschauer eines Kunstwerkes recht froh werde. So innerlich und äußerlich vollendet sind nur wenige Werke der neueren Zeit. Wahrheit des Gedankens, Schönheit der Auffassung und die größte Meisterschaft über Natur und Technik sind hier in gleichem Maaße vereinigt. Die höchste Aufgabe der Plastik ist hier gelöst, einen abgeschlossenen Charakter in edelster Schönheit lebenvoll darzustellen.

Wer freilich in diesem Adonis nur einen reizenden Knaben sieht, mag immerhin an den schönen Gliedern seine Blicke weiden, mag die zarte, lebenvolle Ausbildung der Formen bewundern, die in Weichheit, Beweglichkeit und reizender Fülle mit der Natur zu wetteifern scheinen. Er wird nicht danach fragen, warum diese Gestalt ein Adonis sey, und es bleibt ihm gleichgültig, daß der Künstler traf, was uns verständig und passend dünkt.

Zu jenem sinnlichen Zweck wäre freilich Lebendigkeit sinnlicher Auffassung hinreichend gewesen. Aber die Gabe, mit Schärfe des Blicks und lebhafter Empfindung die Natur zu sehen und nachzubilden, macht noch keinen schaffenden Künstler. Du allein, Tochter des Himmels, die du Uebersinnliches in schaubare, tastbare, hörbare Formen kleidest, du allein, freie selbstschaffende Phantasie, bist es, die nie Gesehenes hervorruft, mit Empfindung durchdringt, mit Leben durchhaucht und als vollendetes Bild vor uns hinstellt.

Als Thorwaldsen diesen Adonis entwarf, formte er nicht einen schönen Knaben und nannte ihn Adonis; er hatte den Adonis gedacht, im Geiste gesehen, seine Phantasie hatte ihn erzeugt, noch eh' er den Thon dazu aufbaute.

Daß Adonis als Kind schon von Aphrodite geliebt, seiner Schönheit wegen von Proserpina geraubt, auf Befehl des Zeus ein Drittheil des Jahres der Unterwelt ein zweites Drittheil der Aphrodite verblieb, und das dritte, was ihm eigen gehörte, freiwillig der Aphrodite schenkte; daß er ein Jäger war und in früher Jugend, ein Bild der schnellverwelkenden Schönheit, starb — dieß Alles war Thorwaldsen nicht gleichgültig bei dem Entwurf seiner Figur. Seine Gedanken weilten auf diesen Umständen und seine Phantasie bildete ihnen nach.

Daher diese schwellenden, sinnliche Lust verkündenden Formen, diese Gedanken der Liebe auf dem üppigen Mund und in den schwärmerischen Augen; daher aber auch, in wunderbarer Verbindung mit so knabenhafter Weichlichkeit, das Robuste, Durchgebildete, Männlich-Edle

des Körpers, der an Beschwerden und Anstrengung gewöhnt scheint; daher endlich in dem niedergesenkten Angesicht das Trübe, fast Melancholische, welches die Ahnung früher Vergänglichkeit zu verrathen scheint.

Aber gesetzt auch, Thorwaldsen hätte ein solches Individuum im Leben gesehen, so wäre doch nur Gestalt und Charakter, nicht aber der Moment ihm gegeben gewesen, in welchem er es mit dem vollsten Ausdruck seines innersten Seyns vor Augen gestellt.

Dieser Adonis ist weder in träger Ruhe, noch in einer aufgeregten, nach aussen gerichteten Thätigkeit! Sinnend steht er, alles Aeussere unbeachtend; aber in dem ruhenden Körper verkündet sich die ungestörte Bewegung einer harmonisch gebildeten Seele. Daher ist seine Stellung weder gleichgültig und geistlos, noch gezwungen und mit dem Beschauer kokettirend. Man sieht, er steht allein, niemand beachtend, auf nichts Anderes merkend, als auf den Gegenstand seiner Gedanken, er ist nur er selbst und völlig in sich beschlossen. Dagegen vergleiche man die Venus und den Paris von Canova, die ihm gegenüber stehen, wie sie nur für die Aussenwelt da sind, nur von der Aufmerksamkeit und Bewunderung leben, die sie mit Bewußtseyn in Anspruch zu nehmen scheinen. Sie sind eitel in Geberden, eitel in der Seele, daher ohne Ruhe und Selbstständigkeit.

Jene Beschlossenheit und innere Lebendigkeit des Ausdrucks aber hat Thorwaldsen allein unter allen Neuern den Griechen abgelernt, die sie nicht aus Beobachtung der zufälligen Natur, sondern vermöge einer geistigen Nothwendigkeit ihren Werken einhauchten. Das Gleichgewicht einer schön entwickelten Seele mit einem schön entwickelten Körper war ein allgemeiner Charakterzug, mit welchem die griechischen Dichter ihre Götter und Heroen ausgestattet hatten; ihm zufolge konnte auch die Bildnerei nur immer den Moment für ihre Darstellungen wählen, worin dieß Gleichgewicht sich vollkommen naturgemäß aussprach, nämlich den ruhigsten, unbefangensten, von aller nur zufälligen Thätigkeit abgeschiedenen.

Sowohl Charakter als Moment der Darstellung also sind Ergebnisse der griechischen Poesie, und der Art, wie Thorwaldsen ihr gefolgt ist. Jene poetische Idee der Adonis wurde zur Kunstidee, als sie sich der Phantasie des Künstlers in dieser Gestalt, in diesem Momente des Ausdrucks darbot; d. h. sie wurde zum anschaulichen Begriff eines menschlichen Individuums nach seiner Gesammtbeziehung auf geistige und irdische Verhältnisse. In ihr waren Seele und Körper des Adonis der Phantasie des Künstlers gegeben.

Freilich hätte weder die griechische Poesie diesen Charakter, noch hätte Thorwaldsens Phantasie diesen Moment auffassen können, wenn nicht die Elemente dazu in der menschlichen Natur vorhanden waren. Alles was geistig und körperlich an diesem Adonis erscheint, gehört der Wirklichkeit an; allein es fand und findet sich vielleicht niemals in der Wirklichkeit zu einem solchen Individuum vereinigt, obgleich dieß unter allen Verhältnissen möglich ist. Darin aber liegt die eigenthümliche Freiheit der Phantasie, daß sie zwar stets aus gegebenen Elementen bildet, dieselben aber mit eigenem Geiste durchdringt und neu gestaltet und belebt; darin noch ganz besonders das Wesen der künstlerischen Phantasie, daß sie diese Elemente nach den Mitteln und Bedürfnissen der besondern Kunstart, der sie geneigt ist, handhabt und verbindet.

Denn man sage nur nicht, bei jener innern Thätigkeit sey der Künstler bloß Dichter; er ist vielmehr schon völlig Bildner oder Maler. Je nachdem er in Masse oder durch Farbe sein Gedachtes auszudrücken hat, gestaltet auch schon seine Phantasie jenes geistige Vorbild; er erfindet den materiellen Forderungen seiner Kunst gemäß, und das geistige Bild stellt sich ihm schon völlig in diesen Beziehungen dar. Thorwaldsen dachte diesen Adonis nicht für ein Gemälde, sondern für ein Bildwerk, und zwar auch nicht für ein Relief, sondern für eine runde Figur. Um aber nun diesen poetischen, künstlerischen, ja speziellerweise bildnerischen Gedanken in der rechten Art fassen zu können, dazu war nicht allein poetischer Genius und jene besondere bildnerische Richtung des Talentes nöthig, welche nur Gaben der Natur sind, sondern eine hochgesteigerte Ausbildung dieser Gaben durch fortwährende Schärfung des Urtheils und unabläßiges Bemühen, das Wahre und Schöne in Geist und Materie zu erkennen. Die geistige Gabe selbst kann nicht erworben werden, wohl aber die rechte Art und Fertigkeit, sie zu gebrauchen; daher ist sie nicht minder Gegenstand des Studiums und der Lehre, wie die Behandlung des materiellen Stoffes. Der Künstler muß eben sowohl denken als bilden lernen, obgleich er die Anlage zu beidem voraus haben muß.

Zum Denken des Künstlers ist aber ein Empfinden und ein Wissen nöthig. Ein Empfinden — denn ohne das Feuer der Begeisterung, das sich zu der Thätigkeit seiner Phantasie gesellt und ihr die Kraft verleiht, dem Gedanken jene innere Vollendung zu geben, ohne die Liebe zum Edlen und Schönen theilt er seinem Werke weder äußerliche Schönheit, noch Adel, noch den Hauch lebendiger Bewegungen mit. — Ein Wissen, denn er muß die Gesetze und geistige Bedeutsamkeit der menschlichen Gestaltung durchdringen, sich in die geheimnißvollen Tiefen der schaffenden Natur versenkt und aus der Bestimmung jedes Theils das Maaß seiner Schönheit erkannt haben, um den schönen

Gedanken durch ein wahrhaft schönes Bild in seiner Phantasie versinnlichen zu können.

Als Thorwaldsen Hand anlegte, seine bildnerische Idee nun äusserlich am Stoffe darzustellen, ward sie endlich zum Kunstwerk. Hier begann die technische Thätigkeit, das eigentliche Bilden des Künstlers, und dazu war ihm, ausser dem Denken, Empfinden und Wissen, auch ein Können nöthig. Auge und Hand müssen durch lange Uebung vorbereitet seyn, um nicht nur den Erscheinungen der Natur nachzukommen, sondern sie frei nach dem Bilde der Phantasie zu gestalten und den poetischen Gedanken ihnen einzuhauchen. Darum ist dieser letzte Bildungsprozeß des Kunstwerks, obwohl lang und mühevoll, doch keineswegs ein nur äußerlicher gewesen. Nicht bloß eine Arbeit der Hand, sondern ein fortwährendes Schaffen der Phantasie nach der unabänderlich festgehaltenen Idee, ein anhaltendes Bestreben, die körperliche Gestalt in allen ihren Theilen jenem poetischen Charakter entsprechend zu formen und ihr denselben als die ihr eigenthümliche Seele völlig einzuprägen.

Worauf es bei jenem Wissen und diesem Können im Einzelnen ankomme, lehrt abermals eine Vergleichung von Thorwaldsens Werk mit den beiden erwähnten Statuen von Canova. Die Formen und Verhältnisse des Adonis sind einfach, edel, überaus bestimmt, und dennoch von der größten Zartheit; die des Paris und der Venus weichlich, unbestimmt, besonders am ersteren hängend und schlaff. Jenen edlen Bau des Körpers hat Thorwaldsen an den Werken der Griechen gesehen; die Griechen aber sahen ihn in der Natur, und Thorwaldsen hat, was er bei ihnen fand, ohne Zweifel an der Natur geprüft. Er erkannte das Gesetzmäßige Schöne der menschlichen Gestalt und bildete es hier, gemäß den geistigen Beziehungen, welche in dem von der Idee gegebenen Charakter angedeutet waren. Während wir in dem Paris einen der Antike wenig angemessenen Gedanken, aufgetragen auf die Formen eines gewöhnlichen Modells, erkennen, zeigt uns Thorwaldsens Werk den völlig mythischen Charakter des griechischen Adonis, in der ihm eigenthümlichen, nicht in einer willkührlich erborgten Schönheit. Denn hat auch Thorwaldsen, wie nicht zu zweifeln ist, bei der Ausführung ein lebendes Modell, vielleicht sogar mehrere, vor Augen gehabt, so hat er doch keineswegs seine Idee durch sie bestimmen lassen. Sie verschafften ihm nur die äussere Sicherheit, was er gedacht, auch völlig naturgemäß darzustellen. Aus jener Sicherheit des Gedankens aber entsprang die Einfachheit der Formen, welche dieß Werk denen des Alterthums so ähnlich macht.

Darin aber besteht überhaupt die Meisterschaft des Künstlers, daß er an der Gestalt, die er den Gesetzen der Natur gemäß bildet, seinen Gedanken völlig hervortreten läßt; daß er nicht von der Natur beherrscht wird, sondern sie selbst durch seine Phantasie beherrscht und dennoch auch die höchste sinnliche Wahrheit und Lebendigkeit erreicht.

Zu dieser sinnlichen Wahrheit und Lebendigkeit des Werkes aber kann allerdings nur die tiefste Kenntniß der Natur, die innigste Vertrautheit mit der Bildung, Bewegung und geistigen Beziehung jedes Theils der menschlichen Gestalt verhelfen; dazu ist ferner der reinste Sinn, die zarteste Empfindung, das feinste Auge für Verhältniß, Wirkung, kurz für jede Art sinnlicher und geistiger Schönheit nöthig; dazu endlich gehört eine technische Geschicklichkeit, die jedes Zugs der Hand, jedes Meißelstrichs vollkommen sicher ist. Thorwaldsen hat diese Figur selbst mit dem Meißel vollendet, eine Gunst, die er wenigen seiner Werke erwiesen hat. Aber man erkennt auch die Hand des Meisters bis in die feinsten Züge; dieses lebenvolle Schwellen der Muskeln, diese Zartheit ihrer Verbindungen, diesen Reiz der Formen bei so viel Einfalt der Linien erinnere ich mich an keinem andern seiner Werke gesehen zu haben. Haupthaar und Gewand, ja selbst der Baumstamm und sein Attribut sind mit der größten Kunst und Naturwahrheit gearbeitet. Mit leichten Zügen ist der Name des Meisters an dem Baumstamm angeschrieben. Dieß Werk ist ganz von ihm, ein völliges Abbild seines Geistes und seiner Kunst.

Und fragen wir nun: was war die erste Bedingung, damit dieß Werk entstehen konnte? der bildnerische Gedanke? oder die meisterhafte Nachbildung der Natur? — Ohne allen Zweifel werden wir antworten: der Gedanke! denn, noch einmal so es wiederholt, ohne den Gedanken würde diese Gestalt nicht diese Formen, nicht diesen Ausdruck, nicht diesen Charakter erhalten haben. Ohne ihn hätte Thorwaldsen diese Schönheit gar nicht erkannt, noch weniger den inneren Verhältnissen ihres Daseyns so durch und durch zu empfinden, so lebendig darzustellen vermocht. Man vergleiche nur diese ideale und doch so lebenvolle Gestalt mit dem Hirtenknaben desselben Meisters. In diesem folgte er ganz der Natur; sein Gedanke war nur das, was er in der Wirklichkeit schon ausgesprochen und für die Nachbildung dargeboten fand. Deßhalb erkennen wir in dieser Figur auch völlig das Modell, während im Adonis die verkörperte, mit sichtbarer, lebenvoller Schönheit bekleidete Idee uns entgegentritt. — Oder nehmen wir an, Thorwaldsen hätte zum Behuf dieses Werk's irgend einen Jägerburschen treu nach der Natur modellirt, würden wir nicht über den Künstler spotten, der uns ein zufällig Gesehenes für ein geistig Erzeugtes, eine alltägliche Erscheinung als Repräsentant eines mythischen Gedankens böte? Die süch-

tigste Skizze in Thon, die leichteste Federzeichnung, die uns den wahren Charakter, den richtigen Ausdruck vergegenwärtigte, würde uns mehr werth seyn, als eine noch so fleißig und lebenvoll gearbeitete Modellfigur, mit deren Original die Natur vielleicht körperlich und geistig etwas ganz anderes gewollt als der künstlerische Gedanke verlangt.

Nur wo der Künstler keinen eigenen Gedanken hat, darf er sich begnügen, das Modell nachzubilden; dann aber ist sein Werk auch nur die Hälfte von dem, was das Kunstwerk seyn kann. Ja, ich behaupte, daß ohne allen leitenden Gedanken er die Natur weder richtig noch in ihrer vollen Schönheit zu fassen vermag. Denn um zu erkennen, was in ihr gegeben ist, muß er wenigstens ihre eigenen Gedanken, d. h. die, welche sie in ihren Geschöpfen ausgeprägt hat, erforscht und sie deutlich gemacht haben. Und selbst diese nur aus der Natur erborgten Gedanken müssen erst gewissermaßen sein geistiges Eigenthum geworden seyn, eh' er es unternehmen kann, Bildnisse des Gesehenen darzustellen. — Ohne edle Gedanken wird er in der Natur nicht das Edle vom Gemeinen unterscheiden lernen, ohne Einsicht in die Wahrheit wird ihm die Bedeutung des Schönen verschlossen bleiben, und seine Nachbildung wird eben so leicht in grelle Effektmacherei, als in Geleetheit und widerliche Glätte sich verirren.

Die Veranlassung, über diesen Gegenstand zu sprechen, lag in Thorwaldsens Werk. Gewiß gibt es nur wenige neuere Kunstwerke, worin die ächte Begeisterung des Genius mit der größten Meisterschaft über Natur und Technik zu Hervorbringung eines so vollkommenen Ganzen zusammengewirkt hat. Diese Statue darf als ein Wahrzeichen gelten, an welchem sich die widerstreitenden Ansichten unserer Zeit vereinigen könnten. Es thut mir Noth, zu warnen vor diesem Zwiespalt und seinen drohenden Folgen. Die Einen suchen das Heil der Kunst nur im Gedanken und in der Poesie, die Andern nur in der Wirklichkeit. Die erstern achten zu wenig auf Natur und Technik, und erreichen deshalb nicht immer den wahren, geschweige den schönen Ausdruck ihrer Gedanken; es fehlt ihnen die sinnliche Anmath, welche den ersten Blick des Beschauers fesselt und dem geistigen Inhalt Eingang verschafft. Die zweiten verzichten gewissermaßen auf die höhere Schöpferkraft, und finden es bequemer, das Zufällige der Natur in reizender Aeußerlichkeit aufzufassen, ohne zu fragen, was denn die Kunst wäre, wenn sie kein anderes Verdienst hätte als ein, doch keineswegs historisch treuer, nur oberflächlich reizender Spiegel der Wirklichkeit zu seyn? Gilt es bei diesen, den höheren Anforderungen der Poesie und Religion zu entsprechen, so zeigt sich dann gewöhnlich, daß Wissenschaft und Technik allein niemals hinreichende Vorbereitungen für die Phantasie sind, alles, was in jenen verborgen liege, zur Anschauung zu bringen. Die Erfahrung hat schon gelehrt und wird noch weiter lehren, daß auf diesem Wege die Kunst, wenn sie es wirklich zu einem kräftigen Naturalismus bringt, sich doch nicht weiter erhebt als zu jener derben Virtuosität, welche die Caracci erreichten. Die Geister Rafaels und der Alten aber können nur durch Poesie, mit ernstem und tiefem Naturstudium vereint, wieder heraufgerufen werden.

S.

Bekanntmachung.

Am Dienstag den 8. Januar 1833 und die folgenden Tage, von 10 bis 12 Uhr und von 2½ bis 4 Uhr, wird in dem Hause Nr. 640 am Promenadeplatze in München die zur Gantmasse des Freiherrn Leopold v. Kastell auf Bedernau gehörige, in 304 Pieces bestehende, bei einer früheren Schätzung auf 12,928 fl. taxirte Gemäldesammlung öffentlich an den Meistbietenden versteigert. Nach dem Urtheile von Kunstverständigen sind vorzüglichere Meister der niederländischen, deutschen, französischen und italienischen Schule, insbesondere Gemälde von Rubens, van Dyck, Jordaens, Ferdinand Bol, Franz Snevers, Troost, Adrian von Ostade, David Teniers, Johann Breughel, Cornelius und David de Heem, Gabriel Metzu, Poelemburg, Steenwick, van Bloemen, van Goyen, van der Heiden, Sachtleeven, Paul Brill, Franz Beich, Dietrich, Rottenhamer, Johann von Achen, Palamedes, Artois, Bourgulgnon, Tiepolo, Canaletto u. a. vorhanden, ohne gerade hin deren Authenticität allseitig verbürgen zu wollen. Kunstliebhaber können sich wegen Einsicht der Katalogs, so wie der Gemälde selbst, an den Großhändler Moritz Mändl dahier wenden, welcher geeignete Aufschlüsse zu geben bereit ist, so wie auch Kataloge an die hiesigen Kunsthandlungen und bedeutenderen Antiquare zur Einsichtsgestattung übergeben worden sind.

Den 14. December 1832.

Königliches Kreis- und Stadtgericht München.

Künstler und Mitglieder von Kunstvereinen

werden auf das folgende classische und unentbehrliche Hauptwerk über vaterländische Kunstgeschichte aufmerksam gemacht, welches durch alle Buchhandlungen zu beziehen ist:

Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. gr. 8. Hannover in der Hahn'schen Hofbuchhandlung. 4 Bände. 8 Rthlr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 2.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 3. Januar 1833.

Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung. Gesammelt auf einer Reise durch Böhmen und das Egerland.

Vom

Professor W. Wach in Berlin.

Während einer Reise durch einen Theil von Böhmen und das Egerland bis Prag, besuchte ich Kirchen, Klöster und Paläste, so viel es Zeit und Gelegenheit erlaubten, um merkwürdige Kunstgegenstände zu sehen und sie mit den erhaltenen Notizen zu vergleichen, um vielleicht auch Neues zu finden, was der Beachtung bisher entging, oder durch die Gewöhnung, es immer vor Augen zu haben, keinem Fremden zur Ansicht empfohlen wird.

In Prag fand ich, ausgenommen in den reichen und sehr merkwürdigen Ständischen, Nostizischen, Coloredo'schen Gallerien und in der kaiserlichen Burg, in den Kirchen kein Bild, welches der Beachtung werth gewesen wäre;*) daher ward ich in denselben auf andere Gegenstände der bildenden Kunst aufmerksam, welche mir einen neuen, höchst angenehmen Genuß gewährten. Es waren dies angemalte Holz-Sculpturen und zwar Altarstücke von mehreren runden Figuren, Crucifixe, Basreliefs und einzelne lebensgroße angemalte hölzerne Heiligen-Statuen.

Im Allgemeinen hatte ich theils durch Beschreibungen, theils durch früher gesehene sehr unvollkommene Bildwerke, wie die im Dome zu Paderborn und in der Kirche von Xanten, eine Vorstellung von diesen angemalten Sculpturen, doch hatte ich nie Proben derselben kennen gelernt, die nur entfernt mein Interesse in Anspruch genommen hätten.

Durch den Aufenthalt in Italien, wo die Werke der Malerei und Bildhauerei in den größten Mustern aufgestellt sind, war ich in der Ansicht befestiget worden, daß die Vereinigung der Sculptur mit der Malerei zu Einem Kunstwerke unmöglich, und die Kunst, — obgleich die Natur Form und Farbe mit einander verbindet, dennoch nie im Stande seyn werde, beides zu einer Einheit zu verschmelzen; sondern, daß Farbe und plastische Form getrennt, die Farbe der Malerei, die Farblosigkeit der Sculptur, verbleiben müsse. Auch lehrt die Geschichte der Sculptur, daß diese Kunst, jemehr sie sich zu verschiedenen Zeiten ihren Gipfelpunkten näherte, jede Anwendung der Malerei verschmähete. Dessenungeachtet wurde, durch aufmerksame Betrachtung der hier sich befindenden Holz-Sculpturen ich auf einmal in meiner begründeten Ansicht schwankend gemacht, und es schien mir an verschiedenen Statuen dieser Art, Etwas angedeutet, ja sogar vollkommen durch die Verbindung der Farbe mit der Plastik erreicht, das ich mit auf keinem andern Wege, in diesem Maaße, hätte denken können. Die ersten Sculpturen, die mir in dieser Rücksicht bemerkenswerth schienen, fand ich in Eger, in dem dasigen Franciscaner-Kloster. Es war hier eine überlebensgroße Statue der heiligen Jungfrau, als Himmelskönigin mit dem Scepter, auf einem silbernen Halbmonde stehend, dargestellt, das Christuskind mit aufgehobenen Händchen, in anmuthig segnender Stellung, im Arme haltend.

Die Formen der Köpfe sind in schönen Verhältnissen, wie von ungeübter Hand nach edlen schönen Vorbildern, geschnitzt; das Haar an beiden Köpfen Gold; der Mantel der Madonna Gold; das Futter Purpur auf Goldfolien mit durchsichtigen Lackfarben übermalt; die Wäsche versilbert; der Ausdruck aber dergestalt durch die Malerei erhöht, daß er an die Zeit italienischer Kunst erinnert, wo Ambrugio Lorenzetto, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli die reinen jungfräulichen Charactere erfanden, aber mit schwerer und noch ungeübter Hand darstellten. Besonders hat dieser Kopf etwas so Großartiges mit seiner breiten Stirn und den linderartig geöffneten Augen, mit fein und regelmäßig gezirkelten, aber ganz verschwommenen Augenbraunen, mit dem

*) Das Altarbild von St. Veit war, wegen des Jubiläums des heiligen Johann von Nepomuck, durch geschmacklose Theater-Decorationen versteckt.

schöngeformten und geöffneten Munde, daß man eine so ideal geistige Gestalt sich nirgend besser denken könnte, als auf der silbernen Sichel des am Firmament schwebenden Mondes. Das Kind war weniger bedeutend, doch durchaus nicht störend, weder durch Ausdruck, noch durch auffallend mißlungene Formen. Die Malerei an dieser Gruppe war noch ganz erhalten und hatte nichts von moderner Auffrischung erfahren; welches bei andern in dieser Kirche sich befindenden Figuren, zum Theil von geringer Schönheit, der Fall war. Hände und Füße sind rohe Andeutungen und kaum besser als die des Giotto und seiner Schule, mit parallelen Fingern und langen Zehen, unbeweglich und steif wie diese.

Bei den Dominikanern daselbst war am Altar der Madonna mit dem Rosenkranz ein heiliger Thomas von Aquino und eine Statue Pius V., am Altare des heiligen Vincentius eine heilige Emerentia bemerkenswerth. An diesen Statuen war es sehr auffallend, daß bei einem ausgearteten Styl in den Gewändern, welcher an Bernini erinnert, der Ausdruck der Köpfe dennoch von großer Schönheit und Heiligkeit war, und in dieser Sculptur sich etwas nicht vorfand, welches in der Geschichte des Verfalls der Kunst, unter allen Umständen sich wiederholt hat: nämlich, daß sich die Mattigkeit des Geistes der Zeit zuerst in dem Ausdruck der Köpfe, und später erst in Gewändern, offenbart; bis sogar die Weichheit der verschwommenen Conturen der Malerei, so viel sie sich nachahmen ließen, die Liebhaberei der Bildhauer wurden, um den chaotischen Brei einer Kunst-Sündflut auf das vollständigste zu vollenden.

In der Kirche der Kreuzherren daselbst, deren Gründung in die Zeiten der ersten Niederlassungen der Tempelherren in Böhmen, fällt, also ungefähr um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, befindet sich eine lebensgroße Statue des heiligen Wenceslaus und der Lubimilla. Der Herzog im goldenen Harnisch, reich verziert, mit der Fahne in der Hand, gekrönt, in lebendig kriegerischer Haltung und von edlem Ausdruck, ist um Vieles gehaltener im Styl, als die obengenannten Werke; dasselbe ist mit der Lubimilla der Fall, welche mit einem reichverzierten Gewande, ebenfalls nach Art farbiger Folien, belleidet ist. Keineswegs erinnern diese farbigen Statuen, auch nur im Entferntesten, an die Zwitter-Kunst-Geburten des gemeinsten Materialismus, nämlich an Wachsfiguren, welches vielleicht alle diejenigen fürchten möchten, die sich durch die Anschauung nicht selbst überzeugten. Im Gegentheil entsteht dadurch eine so eigenthümliche Kunstwirklichkeit, daß das Ideal der Sculptur sich neue Mittel erworben zu haben scheint, um desto lebendiger und eigenthümlicher hervorzutreten.

Das Kloster Waldsassen, eine halbe Stunde von der österreichischen Gränze in Bayern, eine Bernhardiner-Abtei, gehört zu den reichsten Stiftungen des siebenzehnten Jahrhunderts, und enthält außer den Monumenten der geschmacklosesten mönchischen Prachtliebe und einer im Gegensatz zur Schau getragenen Bußfertigkeit, vorzüglich viele Denkmäler mit Oelfarbe angemalter Sculpturen. Ein alter Glöckner, der einige Namen der Meister zu nennen wußte, welche diese Schnitzwerke gemacht haben sollten, nannte als Verfertiger eines heiligen Nepomuck, eines Johann Baptist und einiger Engelfiguren, welche bei edlen Formen denselben Reiz des Ausdrucks haben: Johannes Hartmann. Die Zeit, welche unselbar in die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts gehört, war nicht genau zu ermitteln.

Ein Präsepe und andere höchst vollendete Verzierungen, welche zwar nicht augemalt sind, und demnach, streng genommen, nicht hieher gehören, erwähne ich, wegen der unglaublich kleinen Dimensionen und weil sich der Name des Verfertigers dabei fand, Andreas Burke, Hirtenknabe aus Kalzengrün, — einem Dorfe im Egerlande. Ob dieser Knabe auch der Verfertiger der größeren Figuren sey, konnte man mir mit Bestimmtheit nicht angeben. Interessant war unter der Menge dieser Figuren von ziemlich gleichem Werth und aus gleicher Zeit ein Werk, dem Style nach aus viel früherer Zeit, zwar auch genau nicht hieher gehörig, aber wegen seiner eigenthümlichen und kunstgerechten Behandlung, die es ebenfalls zu einer gefärbten und sehr bestimmt stylisirten Sculptur machten, merkwürdig genug; nämlich eine heilige Anna und Maria als Kind. Diese zwei, in einem Glaskasten befindlichen lebensgroßen Figuren mit wirklichem Haar und Kleidern sind kaum ein Werk der Kunst zu nennen, die sich hier durch die Materialien in die Puppenmacherei verirrte, sind aber dennoch von ganz eigenthümlichem Reiz, indem sie ein wirklich rundes, lebensgroßes Bild von H. Holbein oder Vorbus auf das treueste darstellen, und durch ihre Wirklichkeit der Rundung das gewöhnliche große Verdienst dieser Meister, lebensvoll darzustellen, nur erhöhen, ohne den unangenehmen Eindruck der Wachsfiguren im Mindesten zu veranlassen. Weder Name, noch Zeit der Entstehung war hier angegeben.

Einige mehr oder weniger interessante Werke dieser Kunstart zu St. Anna bei Eger und anderen Orten übergehe ich, um noch einige zu erwähnen, welche ich in Prag in den dasigen Kirchen fand. In der Theinkirche, einer der ältesten Kirchen von Prag, ist eine Seitenkapelle, links vom Hauptaltar, in welcher ein Canonikus Hammerschmidt vom Wisserath den Altar stiftete, bei welchem er in seinem 82. Jahre 1737 begraben wurde. Auf diesem Altar befindet sich ein Cruzifix, über lebens-

groß, in Holz geschnitten und angemalt, mit durch goldene Sterne bezeichneten Wunden. Die Arme breiten sich ganz horizontal aus, und der Leichnam erscheint nicht hängend. Die Füße sind nicht ganz künstig einwärts gestellt, so daß der rechte Fuß über den linken genagelt ist und das Haupt nach der linken Seite gesenkt erscheint. Der Moment des Verscheidens ist unverkennbar. Das Kreuz ist dunkel, so wie der Hintergrund. Vom Kreuze gehen vergoldete, in Holz geschnittene Strahlen aus; um die Hüften hängt eine reiche Draperie, auf jeder Seite der Hüften mit Zipfeln, welche durch ihre männdrisch bewegten Säume fast an die Zipfel der Tuniken der altgriechischen Vasengemälde erinnern.

Es ist höchst wunderbar, wie sehr bei einem genaueren Betrachten, bei einem tiefern Eindringen in den Geist dieses Kunstwerks dasselbe an Größe und Gewalt gewinnt. Es vergegenwärtigt das Mysterium dieses Todes gerade auf eine so grandiose Weise, daß man glauben könnte, dieß wäre das einzige Crucifix, welches zum Zeichen des Christenthums auf der Weltkugel steht. Der Meister wählte die edelsten Verhältnisse mit großer Kenntniß und feiner Beobachtung der Natur, und verschmähte in der Behandlung der Formen jede Fülle, ja sie streift nahe an das Trockene, ohne dadurch unangenehm zu werden; im Gegentheil wird das Ganze geistiger und histor:sch bedeutender, indem das Martyrium, bis in die kleinsten Verhältnisse ausgedrückt, eine Reihe von Leiden auf das Bestimmteste andeutet. Hände und Füße sind wahr, vortrefflich verstanden und treu und einfach der Nothwendigkeit der Stellung nach angelegt. Kaum sollte man glauben, daß der feine Ton, den die Malerei hier der Sculptur gegeben hat, und der kaum röther als Elfenbein ist, so viel dazu beitragen könne, um der fast trockenen Behandlung des Körpers eine so höchst angenehme Weiche und dem Kopf durch die bläulichen Lippen und dunkel gefärbten Augenhöhlen einen so tief ergreifenden Ausdruck zu geben, der durch einen sehr dunkeln Bart und ähnliches Haar noch mysteriöser wird. Rücksichtlich der tiefen Ergreifung des Gegenstands ist unter allen Darstellungen des Leichnams Christi, nach meiner Empfindung, nur der in der Grablegung Christi, von Raphael, in der Gallerie Borghese zu Rom, und in der Sculptur der an der Pieta des M. Angelo mit diesem Werke zu vergleichen; wenn gleich es sich in der Kunstausbildung und Durchdringung des Materiellen nicht mit jenen Werken gleichstellen läßt. Kein Name, kein Vaterland des Verfertigers ist hier zu ermitteln; Niemand in Prag kannte dieß Werk, und Alle, welche ich darüber sprach, faßten nun erst den Vorsatz, es auch einmal anzusehen, und so war denn in einer katholischen Stadt das vornehmste Symbolum der Kirche, zugleich ein vorzügliches Kunstwerk streng im Sinne der Kirche erfunden und durchgeführt, von ihr und dem Volke unbeachtet und vergessen worden.

Ich halte dies Werk für italienische Arbeit, etwa um das Ende des 14ten Jahrhunderts entstanden; auf jeden Fall gehört es in die Zeit, wo die Kirche und die Geistlichkeit selbst, durch ihre Theilnahme, den größten Einfluß auf das Entstehen von Kunstwerken hatten und dadurch manches treffliche Werk in's Leben riefen.

Ein Altar in derselben Kirche, mit fast ganz rund geschnittenen bemalten und vergoldeten Figuren, der in vielen Abtheilungen das Leben Christi enthält, hat besonders im Hauptrelief, die Taufe vorstellend, viel Tüchtiges in Form und Verhältnissen der Figuren; die Compositionen aber sind conventionell, ohne besondere Eigenthümlichkeiten; er ist blos interessant, da der Name Simon Abels bekannt ist und sich die Jahreszahl 1741 vorfindet, wo derselbe vollendet ist.

Am Herz:wehen:Altar ist ein Madonnenbild mit dem Kinde, im Ausdruck und Styl ganz dem berühmten Madonnenbild zu Cöln verwandt, welches nach Dürer's Tagebuch jetzt dem Meister Stephan zugeschrieben wird.

In der Malthéser:Kirche befinden sich am Haupt:Altar zwei Statuen der heiligen Ubaldesca und des heiligen Gerhardus. Sie sind von edler Haltung und lobenswerthem Ausdruck, welches auch bei einer heiligen Jungfrau, die zu einer Gruppe der Verkündigung gehört, der Fall ist.

Alle diese Arbeiten sind ohne Namen, aber unbedeutlich Arbeiten des 17ten Jahrhunderts.

Füglich schließen sich hier zwei kleine Alabaster:Statuen an, welche von der Hand Kaiser Carls IV. herrühren sollen, und sich auf dem Carlstein bei Prag befinden. Sie sind ebenfalls roth gefärbt, alle Verzierungen reich vergoldet und stellen den heiligen Nicolaus in der Kapelle gleiches Namens und eine heilige Jungfrau in der Kapelle der heiligen Catharina vor. Der Ausdruck der Köpfe ist schwach, aber zart und edel, die Verhältnisse fehlerhaft, die Gewänder conventionell, das Nackte; so wie Hände und Füße, mangelhaft. Diese Statuen tragen das Gepräge einer edlen gebildeten Empfindung für den Gegenstand, aber einer in Technik und Wissenschaft sehr vernachläßigten Bildung, und wenn man diesen Styl auch nicht gerade kaiserlich nennen möchte, so ist es doch gewiß der Styl eines vornehmen Dilettanten, der durch die Arglosigkeit, mit der er seine Statuen färbte, eine vollkommene Einheit des Ganzen hervorzubringen wußte.

Zu Granpen in der Stadt:Kirche befinden sich auf drei Balkonen über einer Scala Santa, drei Gruppen, welche Christus vor Pontius:Pilatus vorstellen. Auf dem mittelsten Balkon ist Christus mit der Dornenkrone, dem Purpurmantel u. s. w. vorgestellt, umgeben von

Soldaten und Henkersknechten. Auf den Nebenbalkonen sind Gruppen von Juden, welche mit wüthenden Geberden schreien: „kreuzigt ihn“! — Die Figuren sind lebensgroß, doch nur halb zu sehen, da die Balustern sie bis zum Gürtel verdecken. Es trägt diese ganze Vorstellung das Gepräge einer großen Meisterhaftigkeit und Erfahrung, rücksichtlich der Charaktere sowohl als der beabsichtigten Wirkung; denn kaum sieht man von Dürer und Lucas van Leyden so wüthende Juden mit so mannigfachem und sprechendem Ausdruck und so begierig nach dem Blute des Erlösers, als hier. Sie drohen mit den Fäusten und machen die Zeichen des Hohns und der Verachtung gegen den Heiland, welcher mit edlem, sehr großartigem Anstande, bleich und schön colorirt, mit gesenktem Haupt, in der Mitte der Gruppe steht. Styl und Art der ganzen Darstellung, ja man könnte sagen, die Farbe, erinnern am meisten an Lucas von Leyden und seine Zeitgenossen. Es gehört diese Vorstellung zu den ausgedehntesten welche ich in Böhmen gefunden. Die ganze Kirche ist noch außerdem mit mehreren verschlagenen Nischen angefüllt, in welchen, wie bei lebenden Bildern, auch künstliche Beleuchtungen, durch kleine Fenster angebracht sind, und man sieht Christus auf einem Stein vor Pilatus Wohnung verhöhnt, die Hölle, das Fegefeuer u. s. w.; doch ist keine dieser Darstellungen sowohl an Ausdehnung als an Charakteristik mit der erstgenannten zu vergleichen.

* * *

Die Neigung Plastik mit Malerei zu verbinden, findet sich bekanntlich nicht selten. — Bei vielen Völkern und zu verschiedenen Zeiten sind Versuche gemacht worden, gleich der Natur, auch in der Kunst die Anmuth der Farbe mit plastischer Form zu einem Ganzen zu vereinigen. Aber immer sind dieselben nur unvollkommen, fast in der Kindheit der jedesmal neu sich entwickelnden Kunst-Epoche entstanden, und beide, die Malerei und Sculptur, haben sich, jemehr sie einen Gipfelpunkt erreichten, von einander getrennt, indem die Sculptur die Mittel der Malerei verschmähte, ja absolut ausschloß, um selbstständig durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel das zu erreichen, was in dieser Begränzung der Natur gegenüber zu erreichen ihr möglich ist. Es wäre nicht uninteressant eine sorgfältige Untersuchung mit Aufzählung der bezüglichen Monumente zu veranlassen, bei welchen Völkern, zu welchen Zeiten und mit welchem Glück die Malerei auf die Sculptur angewendet werden, und zu welchen Resultaten dies geführt hat.

Obgleich Juden und Aegypten angemalte Statuen ihrer Götter gehabt haben, so sind doch die meisten auf uns gekommenen statuarischen Monumente derselben von Bronze, Porphyr, Granit, Alabaster oder Basalt, und besonders die kleinen Götzenbilder der Judier sehr dünne Bronzegüsse mit theilweiser Vergoldung. Die Griechen sind daher vielleicht die ersten, welche durch verschiedenartige Materialien, die sie zu einem Ganzen verbanden, verschiedene Farben dem Nackten und den Gewändern gaben, und das uralte Bild der Diana von Ephesus, die spätern Werke des Phidias und Polyklet zu Argos, Athen und Olympia, von Gold und Elfenbein, so wie die auf Aegina gefundenen Statuen des Tympanums am Tempel des Jupiter panhelleniús, an welchen man noch Spuren von farbigem Anstrich des Marmors erhalten findet, sind eben so viel Beweise, daß sie diese Verbindung suchten, und in mehr als einer Art eine genügende Auflösung dieses Problems zu geben sich bemühten. Mehr wie in allen diesen Versuchen, selbst die Chinesen mit ihren Porzellanfiguren so wenig ausgenommen, wie die Römer zur Zeit des Verfalls ihrer Kunst, wo mehr farbiger Marmor, verbunden mit Bronzen und edlen Steinen, zu Büsten und Statuen der Imperatoren angewandt wurden, hat die christliche Kunst durch die ganz anders gestellten Aufgaben in großer Ausdehnung und vielleicht mit größerem Glücke gelöst.

(Der Beschluß folgt.)

Bekanntmachung.

Am Dienstag den 8. Januar 1833 und die folgenden Tage, von 10 bis 12 Uhr und von 2½ bis 4 Uhr, wird in dem Hause Nr. 610 am Promenadeplatze in München die zur Gautmasse des Freiherrn Leopold v. Kaskell auf Bernau gehörige, in 301 Pieces bestehende, bei einer früheren Schätzung auf 12,928 fl. taxirte Gemäldesammlung öffentlich an den Meistbietenden versteigert. Nach dem Urtheile von Kunstverständigen sind vorzüglichere Meister der niederländischen, deutschen, französischen und italienischen Schule, insbesondere Gemälde von Rubens, van Dyck, Jordaens, Ferdinand Bol, Franz Snevers, Troost, Adrian von Ostade, David Teniers, Johann Breughel, Cornelius und David de Heem, Gabriel Metzu, Poelemburg, Steenwick, van Bloemen, van Goyen, van der Heiden, Sachtleeven, Paul Brill, Franz Beich, Dietrich, Rottenhamer, Johann von Achen, Palamedes, Artois, Bourguignon, Tiepolo, Canaletto u. a. vorhanden, ohne geradehin deren Authenticität allseitig verbürgen zu wollen. Kunstliebhaber können sich wegen Einsicht der Kataloge, so wie der Gemälde selbst, an den Großhändler Moritz Mändl dahier wenden, welcher geeignete Aufschlüsse zu geben bereit ist, so wie auch Kataloge an die hiesigen Kunsthandlungen und bedeutenderen Antiquare zur Einsichtsgestattung übergeben worden sind.

Den 14. December 1832.

Königliches Kreis- und Stadtgericht
München.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 3.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 8. Januar 1833.

Der Beuth'sche Onyx.

Die Zahl der schon durch ihre Größe bedeutenderen Werke der alten Steinschneidekunst ist seit ganz kurzer Zeit durch die Wiederauffindung eines ausgezeichneten Denkmals dieser Kunst vermehrt worden, worüber wir die erste Nachricht Herrn Professor Toelken in der Preußischen Staatszeitung 1832 Nr. 334 verdanken. Wie alle bisher bekannt gewordenen, ganz aus Gemmen geschnittenen Gefäße, gehört auch dieses nicht der Zeit ächthellenischer Kunstübung an (Müllers Handbuch der Arch. §. 315); nimmt aber eben sowohl in Hinsicht auf die Erfindung als in Betracht der technischen Ausführung dieselbe Bewunderung in Anspruch, welche die Kenner und Freunde des klassischen Alterthums den schon bekannten Werken dieser Art stets zollten. Der Verfasser dieser Zeilen ist so glücklich gewesen, durch einen Gypsabguß, den der Besitzer dieses Schatzes, Herr Geheimerath Beuth in Berlin dem Herrn Hofrath Böttiger zusandte, sich von der Schönheit des Gefäßes zu überzeugen, so weit dieß ohne Ansicht des Originals selbst möglich ist, und in der Hoffnung, daß recht bald eine erschöpfende Beschreibung und Erklärung der darauf erhaltenen bildlichen Darstellungen von einem der ausgezeichneten Archäologen Berlins alle, die für solche Sachen Sinn haben, erfreuen wird, erlaubt er sich, einige Bemerkungen darüber niederzuschreiben, die theils bescheidene Zweifel an einigen Theilen von Herrn Toelkens Erklärung, theils eine eigene Muthmaßung über den Gegenstand enthalten. *) In der ersten Beziehung ist es nöthig, die Beschreibung des Kunstwerkes hier von neuem mitzutheilen, die natürlich theilweise nur mit Herr Toelkens Worten wiedergegeben werden kann.

Den Mittelpunkt des Ganzen bildet eine Gruppe von drei Frauen, von denen die eine (dem Beschauer links) auf einem Felsen stehend und den linken Fuß auf einen Stein stützend, mit lebhafter Geberde ein neugeborenes Kind in Empfang nimmt, welches ihr eine vor ihr stehende Frau mit beiden Händen übergibt. Hinter ihnen, offenbar höher stehend, wie schon der auf den Felsen gestemmte rechte Fuß zeigt, ragt eine dritte Frau hervor, die mit dem linken Arme eine auf der Schulter liegende ziemlich große Amphora trägt, während sie den rechten Arm anmuthvoll gebogen zum Kopfe emporhebt. Diese drei Frauen, deren Gesichter, besonders aber die Nasen, ein wenig gelitten haben, unterscheiden sich hinsichtlich ihres Costüms und Haarputzes so, daß man schon hierin den sinnigen Künstler bewundern muß. Denn während die das Kind in Empfang nehmende Frau die gewöhnliche Tracht der römischen Matronen trägt (besonders kenntlich an den den Oberarm bedeckenden Aermeln) und außerdem das Haar ganz einfach zu beiden Seiten der Schläfe herabfallen läßt, hat der Künstler den beiden andern das leichtere Gewand dorischer Frauen gegeben, das die Arme bis an die Schultern nackt läßt; auch haben sie das Haar kunstreich geflochten und in einen zierlichen Wulst auf dem Hinterkopfe vereinigt. Links von dieser Frauengruppe sitzt auf einem Felsen eine bis an die Hüften entkleidete weibliche Figur, dem Beschauer den Rücken zugewendet, die mit Theilnahme auf jene Gruppe sieht. Am linken Arme trägt sie einen mit dem Gorgonenhaupt versehenen Schild. Zu ihren Füßen liegt ein Helm. Den rechten Arm stützt sie auf einen zwischen ihr und der zuerst erwähnten Frauengruppe sichtbaren sehr hohen Stamm, der ein Tropäum, aus römischem Sagum, Helm und Schild bestehend, trägt; zu des Stammes Ende sitzt ein Mann, in barbarischer, weitfaltiger Tracht, unbedeckten Hauptes, die Hände hinter dem Rücken an den Stamm gebunden, die wehmüthigen, trauernden Blicke aufwärts nach der Gruppe gerichtet, an deren rechter Seite endlich ein Felsen sich erhebt, der auf seinem Gipfel ein kleines Tempelchen, ein Sacellum, trägt.

*) Es ist hier nöthig, zu erwähnen, daß ich das Wesentliche meiner Ansicht schon damals Herrn Hofrath Böttiger mittheilte, als ich weder von dieses Gelehrten noch von Herrn Professor Toelkens Meinung etwas wußte. Was ich, eines Bessern belehrt, von einem dieser beiden Archäologen angenommen habe, werde ich unten gewissenhaft angeben.

Wenn wir nun von dieser, soweit es ein Gypsabguß gestattet, möglichst genauen Beschreibung der reichen Composition uns zu ihrer muthmaßlichen Bedeutung wenden, so scheint es das Zweckmäßigste, von dem auszugehen, was nur eine Möglichkeit der Erklärung zulassend, zugleich eine Grundlage für die weitere Untersuchung bildet; und die Figur, die diesen Anfangspunkt gewährt, ist jene von der Frauengruppe links sitzende, in der jeder die Venus erkennen muß. Die Hinweisung auf die Venus Genetrix lag nahe, aber näher noch die auf Venus Victrix, wozu sie die Waffen ganz augenscheinlich machen. Die Archäologen haben nicht unterlassen, den Gegensatz einer schönen, größtentheils enthüllten Frau, zu dem sie umgebenden glänzenden Waffenschmuck als eine glückliche Idee der alten Künstler zu preisen; und die Venus von Capua, der erst Millingen ihren wahren Namen wiedergab, ist das herrlichste Gebilde, was in diesem Sinne die griechische Sculptur schuf. Die Venus von Melos, so ähnlich sie ihr in jeder Hinsicht ist, scheint doch von dem Künstler in anderer Beziehung denn als Victrix gedacht worden zu seyn. An unserer Venus aber ist der herrliche, in der schönsten Naturwahrheit gebildete Rücken bewunderungswürdig; zum höchsten Ideal der Schönheit ist auch das Medusenhaupt erhoben. Wenden wir uns nun zum Tropäum mit dem daran befindlichen Krieger, so muß uns der Widerspruch sogleich auffallen, wie ein Barbar an ein, mit römischen oder wer dieß vorziehen wollte, mit griechischen Insignien geschmücktes Tropäum gefesselt seyn kann; und daß es römische Waffen sind, zeigt der, wie Hr. Hofrath Böttiger sehr richtig gesehen hat, mit einem Blitze versehene Schild, welcher ja die gewöhnliche Verzierung dieser römischen Waffe war (Propert. IV. 10, 21. Val. Flacc. VI. 59). Nun könnte man zwar annehmen, daß hier auf einen über Bürger erfochtenen Sieg der beiden ersten Cäsaren angespielt werde; aber erstens steht damit jener Barbar in offenbarem Widerspruch, und dann, was noch weit wichtiger ist, errichtete gewiß weder Cäsar noch Augustus ein Tropäum über römische Bürger. Man weiß, wie unwillig das römische Volk über Cäsars Triumph wegen seines bei Munda über römische Bürger erfochtenen Sieges sich äußerte. Die Hofdichter, die recht gut wußten, wie sie den Augustus verherrlichen durften, preisen ihn nicht als Bezwinger des Antonius, sondern als Besieger der ägyptischen Cleopatra. Wer kann nun jener räthselhafte Barbar seyn? Man hat schon auf einen Germanen oder Dacier gerathen (um den gefesselten Aeneas nicht zu erwähnen); allein dazu stimmt die Tracht gar zu wenig; das Tropäum ist hier von neuem ein Hinderniß, und außerdem weiß die Geschichte von bedeutenden Thaten der damaligen Zeit gegen die Dacier nichts. Es war daher ein sehr glücklicher Gedanke des Herrn Prof. Toelken, als er in diesem Orientalen einen Parther erblickte, und diesen mit einem für die Regierung des Kaisers Augustus höchst glanzvollen Ereignisse in Verbindung setzte, obgleich ich in der Anwendung dieser Idee nicht mit ihm übereinstimmen zu können gestehe. Er scheint das Tropäum nämlich ohne Weiteres für ein Parthisches zu halten, wogegen Herr Hofrath Böttiger mit Recht die Art der Armaturen einwendet, und wir müssen daher einen andern Ausweg aus diesen mannichfaltigen Widersprüchen suchen. Bevor wir aber dieses thun, ist es nöthig, einen Blick auf die Frauengruppe zu werfen, die bisher von uns noch nicht beachtet werden durfte, um nicht den Standpunkt der Untersuchung zu verrücken. Herr Professor Toelken sieht in ihr folgendes Ereignis: im Jahre 20 vor Christi Geburt, dem nämlichen, wo sich die Parther dem Augustus freiwillig unterwarfen, ward diesem sein ältester Enkel, Cajus Cäsar, von seiner Tochter Julia geboren. Für diesen nun hält der gelehrte und geistreiche Archäolog das neugeborene Kind; ihn liebkost die sitzende Mutter Julia; ihn eignet sich die vor ihr stehende Octavia, Schwester des Augustus, an. Zwischen ihnen befindet sich Livia, welche die Blicke bedend erhebt, und durch das Lustrationsgefäß, welches sie trägt, andeutet, daß sie Geläbde für den Neugeborenen darbringt, was auf dem Kapitol geschah. Der auf dem Felsen gebaute Tempel bezeichnet Armenien, das höchste Bergland Westasiens, dessen Besitznahme durch Tiberius, den Sohn der Livia, ausgeführt worden war. So weit Herr Toelken, dessen fernere Muthmaßung über Aphrodite-Anaitis ich hier übergehe, da er selbst nicht viel Gewicht darauf zu legen scheint. So wenig mir nun auch Polemik gegen den trefflichen Archäologen zusteht, so sehe ich mich doch genöthigt, bei diesem Punkte, wovon die Deutung des ganzen Denkmals abhängt, ihm etwas genauer zu folgen, und seine Meinung einer bescheidenen Prüfung zu unterwerfen. Zuerst erwähne ich nach Herrn Hofrath Böttigers Vorgang, daß Julia und Livia nie so befreundet mit einander waren, daß diese große Theilnahme für einen Sohn ihrer Stieftochter hätte empfinden können. Der Künstler dieses Denkmals wußte dieß gewiß eben so gut als wir, und eine solche fast ironische Auffassung der Verhältnisse im kaiserlichen Hause wäre ihm nicht ungestraft hingegangen. Eben so richtig bemerkt Herr Böttiger, daß, abgesehen von dieser feindlichen Stimmung, die stolze und hochfahrende Livia sich nie zum Tragen eines Lustrationsgefäßes auf der Schulter erniedrigt haben würde. Dazu kommt die oben bereits mit Genauigkeit angegebene Tracht der drei Frauen, von denen eine, die sitzende, römisch, die beiden stehenden (also die sogenannte Octavia und Livia), griechisch mit entblößten Armen (!) gekleidet sind. Fer-

ner hat Herr Toelken, wie ein unbefangener Blick auf das Denkmal lehrt, die Geberden der Frauen falsch gedeutet, denn die stehende, d. h. die Mutter, ist so eben erst im Begriff, das Kind von der vor ihr stehenden in Empfang zu nehmen, während Herr Toelken will, daß diese es sich gleichsam von jener aneigne. Wie kann ich, ohne au moderne Affektation zu denken, etwas liebloſen, was ich nicht in der Hand habe? Die sogenannte Livia aber widerstrebt vollends dieser Deutung. Das horizontal auf der Schulter getragene Gefäß kann, abgesehen von seiner Größe, kein Lustrationsgefäß seyn; denn das darin befindliche Wasser liefe ja dann heraus. Einen betend erhobenen Blick kann ich auch nicht an dieser Figur entdecken. Sie ist im Gegentheil sehr ruhig dargestellt und läßt gern das geschehen, was sie vor sich geschehen sieht. Endlich glaube ich auch die Deutung des Tempelchens aus zwei Gründen verwerfen zu müſſen, erstens: weil sie viel zu allgemein, und der klaſſischen Bestimmtheit ermangelnd ist, zweitens: weil sie die Einheit der Compoſition stört, indem nun auch der nur gedachte, nicht aber ſichtbare Tiberius in die Gruppe aufzunehmen ist.

Nachdem wir uns so die Möglichkeit, mit einer neuen Erklärung aufzutreten, gegeben zu haben scheinen, tragen wir kein Bedenken, den Neugeborenen selbst für den Augustus zu nehmen, der hier seiner in ungeschmücktem Haare und mit römischer Matronentracht angethanen Mutter Atia, von der griechisch gekleideten und durch ihren Kopfputz ausgezeichneten Ilithyia übergeben wird, während die gleichfalls griechisch gekleidete und um das Haupt künstlich geschmückte, dahinter stehende Figur mit der gesenkten Amphora zur Localisirung der Scene dient. Wir müſſen nämlich vor Allem bedenken, daß dieses Werk von einem griechischen Künstler gearbeitet ist, der sich mehr Freiheit nehmen konnte, die dem Römer nicht gestattet gewesen wäre. Jene Frauenfigur ist die Tiberinnymphe, die hier an die Stelle des Pater Tiberinus getreten ist, wie wir auch sonst wissen, daß die Flüſſe als Frauen dargestellt wurden, (Aelian. V. H. II. 33) und die Bedeutung dieser Gruppe ist nun die, daß der Tiber und den sie umwohnenden Völkern ein Herrscher geboren sey. Aber kann man fragen, wann ist nun dieses Denkmal gearbeitet? Bei der Geburt des Octavius oder im J. 20 vor Christo? Zu keiner von diesen beiden Epochen! Vielmehr nach seinem Tode, als dem Divus Augustus auf Antrag des Senats Livia und Tiberius außer andern Kapellen auch den Tempel auf dem palatinischen Berge gebaut hatten. (Plin. N. H. XII., 19. 5. 94 ed. nostrae wo Hardouin, und Tac. Ann. I. 11, vergl. Dio LX. 5, der ihn Αὐγουστεῖον nennt. Vergl. Eckhel Doctr. Num. Vet. VII. 468.) Wir sehen daher in dieser schönen und ganz abgerundeten Compoſition eine feine Schmeichelei auf den verklärten Augustus, die viel bedeutsamer hervortritt, als z. B. die Apotheose des Claudius. Während bei dieser der sterbliche Mann zu den Göttern entrückt wird, sehen wir hier einen in jeder Beziehung göttlichen Lebenslauf des Augustus, der durch seine Großmutter von göttlichem Blute, nicht durch bloße Adoption entſprossen (Propert. III., 4, 19. Ipsa tuam prolem serva Venus! nämlich den Augustus, den der Dichter ebenfalls wegen der Parthischen Unterwerfung preist), von der Geburtsgöttin selbst der glücklichen Mutter dargereicht wird, und göttlich seinen Lauf im palatinischen Tempel beschließt. Indem nun der Künstler nachdachte, worauf er vorzüglich die Conseration des Augustus begründen sollte, stand ihm in dem thatenreichen Leben desſelben manches Ereigniß allerdings zu Gebote, worüber in der Kürze nichts so vollständigen Aufschluß gibt, als das Monumentum Ancyranum. Da nun aber aus den oben entwickelten Gründen die Bürgerkriege wegfallen mußten, da ferner die innern Einrichtungen des Augustus, was vielleicht ein moderner Künstler nicht verschmäht hätte, ihm mit Recht nicht dankbar genug schienen, und er eine Kriegsthat des Augustus wählen wollte, die ihn der Venus Victrix würdig machte, so blieb ihm nur der Parthische Ruhm übrig.

(Der Beſchluß folgt.)

Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung. Gesammelt auf einer Reise durch Böhmen und das Egerland.

(Beſchluß.)

Die christliche Religion, welche das Ueberſinnliche im Menſchen zu entwickeln und die Erstörung alles Materiellen, der reinen Verklärung der Seele Hinderlichen, bezweckt, beraubte die Sculptur vieler Mittel, welche in der Vollendung plaſtisch entwickelter Formen zu finden und dafür zu benutzen sind. — Ausdruck und Charakter liegen auch in den Farben, und diese Reflexion veranlaßte gewiß die ersten christlichen bedeutenden Bildhauer, sich dieses Mittels zu bedienen, da selbst bei der vollendetsten Form und Linie dem Werke etwas zu mangeln schien, welches die begeisterten Künstler dieser Zeit, die eher als Diener der Kirche zu betrachten waren, durch den der Farbe beiwohnenden Zauber zu erreichen sich bemühten; und es ist nicht zu läugnen, daß unter den mir bekannten Werken Andeutungen vorkommen, die, bei einer gleichmäßigen Bemühung der Künstler bis auf die höchste Entwicklungs-Epoche der christlichen Kunst, vielleicht ganz unerwartete Resultate geliefert haben würden.

Ob beide vereinigte Künste sich frei von der Beherrschung der einen durch die andere erhalten können, ist vielleicht nicht leicht zu bestimmen; doch scheint die Grenze seine Beobachtungen nöthig zu machen, da die jedesmal herrschende Kunst, ich meine wie bei den Griechen die Sculptur und bei den Christen die Malerei, ihr Recht als solche geltend gemacht haben, indem der Einfluß des eigentlich innersten Wesens der Plastik auf die Malerei bei den Griechen unverkennbar ist, da ihre Malereien alle Bedingungen des Basreliefs in Farben erfüllen, so wie in der christlichen Kunst die Sculptur, und besonders die angemalte, eher durch den Einfluß der Malerei einen ihr eigenthümlichen Styl erhalten zu haben scheint, der bei den gemalten Statuen vielmehr nach Meistern der Malerkunst, als nach den ihr eignen, zu charakterisiren und zu bestimmen seyn dürfte. Merkwürdig ist es schon, wie in der Malerei, in Bezug hierauf, Form und Farbe in häufiger Ausschließung des Einen oder Andern vorkommen und wie der Glanz entgegischer Farben, des Nackten sowohl als der Nebenwerke, selten sich mit streng edler und schöner Form vereinigt findet, welche allein doch die Höhe der dargestellten Natur am vorzüglichsten zu charakterisiren vermag. — Göthe bemerkt, wie in der organischen Natur sich alle Hauptfarben zerstreuen und, in zum Theil starken Oppositionen, auf der Oberfläche des Gefieders der Vögel, der Blumen, der Säugethiere u. s. w., vorfinden; eben so fänden sie sich im Gipfelpunkte der Schöpfung, dem Menschen, auf das zarteste, chemisch zu einer Einheit verschmolzen, so daß die feinste Mischung aller Farben, nach allen Richtungen derselben, den Zauber und Glanz der Hautfarbe des Menschen bilden. Nicht uninteressant ist es, in der Kunstgeschichte Aehnliches wiederholt zu finden. Meister der Malerei, wie Leonardo und seine Schule, wie die eigentlich römische Schule (Raphael fast ausgenommen, da er zum Theil auch vortrefflich colorirte), welche nach höchster idealer Vollendung der Formen und des Ausdrucks strebten, haben auch diese Mischung aller Farben zu einer Localfleischfarbe bis zu solcher Assonanz getrieben, daß eher Monotonie als reine Harmonie durch reiche Gegensätze entstand, wie dies bei Rubens und P. Veronese mit ihren Schulen der Fall ist, die nicht hauptsächlich darnach strebten, das Ideale in den Formen und Charakteren auszudrücken, sondern mehr durch Aeußeres zu glänzen, was nicht aus der Tiefe des Gemüths hervorgeht, sondern eigenthümlich zum Gebiete der Oberfläche zu zählen ist. Und indem diese Meister durch eigene Wahl oder Vorliebe ihren Personen einen untergeordneten Rang in der Schöpfung ertheilen, gewähren ihre Charaktere wenig Interesse mehr, als geistlose Personen mit sehr rothen Wangen, sehr gefärbten Augen, blauem Bart, violetten Augenliedern in der Natur zu gewähren pflegen. —

Ohne mit diesen flüchtigen Andeutungen über angemalte Sculpturen ohne Ausnahme eine Vereinigung beider Künste vorschlagen zu wollen, macht es mir doch ein großes Vergnügen, diesen Gegenstand hier zu berühren; um in einer Zeit, in der von der Kunst so viel Bedeutendes geleistet wird, auch diese Kunstrichtung anzudeuten; besonders da vorhandene Monumente der Art bestimmt genug angeben, wie eine solche Verbindung vielleicht zu nicht geahneten Resultaten führen möchte, ja der Kunst wieder ein Feld eröffnen dürfte, welches zu verschiedenen Epochen betreten, aber vielleicht zu früh verlassen worden ist, als daß die Resultate so genügend hätten seyn können, um sich zur Selbstständigkeit zu erheben und darin behaupten zu können.

Madrid.

Die vorjährige Kunstausstellung von inländischen Künstlern in Madrid soll nach dem Bericht eines spanischen Kunstkenners sehr vortheilhaft ausgefallen seyn. Als die vorzüglichsten Werke, die zur Ausstellung gebracht wurden, werden genannt: „der heil. Bischof, der seiner Heerde predigt," von dem ersten spanischen Hofmaler, Vicente Lopez; — „die Enthaltsamkeit des Scipio," von einem jungen Künstler, Namens Madrazo, und „König Alfons, der dem Cid den Ritterschlag ertheilt" von demselben. Preise in den bildenden Künsten erhielten drei junge Maler: de Ribera, Saez und Chariot; zwei Bildhauer, de Medina und Poncelano Ponzano, und zwei Architekten: Alvarez und de Meza. Die Preise bestehen darin, daß die Künstler Anspruch auf eine königliche Unterstützung haben, um ihre Studien in Rom fortsetzen zu können.

(Ausland, 17. December 1832.)

Berichtigung.

Das herrliche Blatt von Toschi, die Kreuzigung nach Raphael, verlegt von Artaria und Fontaine in Mannheim, ist nun erst im Drucke beendigt worden, und die Exemplare können aus Italien vor 5 — 6 Wochen in Mannheim nicht eintreffen, wo dann die Versendung an die Subscribenten unverzüglich statt finden wird. —

Druckfehler.

Im Kunstblatt Nr. 1. bittet man folgende sinnentstellende Druckfehler zu berichtigen: Sp. 1. Z. 12 v. u. statt Höhe lies Hüfte. — S. 3. Sp. 2. Z. 16. v. u. statt den inneren Verhältnissen — die inneren Verhältnisse. — S. 4. Sp. 1. Z. 18. v. u. statt es thut mir Noth — es thut Noth.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

№ 4.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 10. Januar 1833.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

1.

British Institution.

Indem wir die Leser auf die einleitenden Bemerkungen zu unserm vormjährigen Berichte über die Londoner Kunstausstellungen verweisen, gehen wir sofort zur kurzen Darstellung des Bessern über, was uns die, gegen sechshundert Nummern zählende Ausstellung der British Institution im Jahre 1832 gebracht hat.

Das erste Zimmer umfaßt einiges Anziehende. „Portsmouth, von der K. Bastion aufgenommen," von Stanfield. Dieses Gemälde ist aus Auftrag des Königs gefertigt worden und gibt den Gegenstand so einfach treu wieder, wie dieser Künstler in der Regel zu arbeiten pflegt, obgleich wir den „St. Michaelsberg" und „The Wreckers," so wie manche andere Arbeiten von Stanfield dieser neuesten Production vorziehen. Eben so finden wir, daß Georg Hayter's in seinem „Contadino di Sonnino" weit hinter den Erwartungen zurück geblieben ist, die man sich von seinem Talente mit Recht macht. Wer Hayter's Version von Lord W. Russel gesehen hat, wird in dieser magern, rohen Färbung, in dieser haltungslosen Figur kaum denselben Künstler erkennen. „Die Kartenspieler" von T. Webster zeigen ganz den herrlichen Effekt des Helldunkels: der Triumph des einen Spielers und die Ehre, die er sich erwarb, und die Demüthigung des andern, der so beschämt ist, daß er nicht einmal seine Hand zu zeigen wagt, sind trefflich dargestellt. Von T. Woodward finden sich mehrere Beiträge hier. Wir gedenken mit Auszeichnung des „Ueberschreitens der Furth." Zwei Knaben lassen sich von einem alten Grauschimmel über die Furth tragen, während ihr armer Hund heulend auf dem Ufer zurück bleibt. Der Ausdruck des ältern Knaben, welcher durch Pfeiffen den Hund einlädt, zu folgen, und der des jüngern, der sich vor dem Wasser fürchtet und an seinen Gefährten ängstlich anschmiegt, ist bewundernswürdig. Man wird kaum einen Wouvermann finden, welcher die Färbung des Pferdes, besonders in den Halbtinten, übertrifft, und der Hintergrund ist mit einer glücklichen Nachlässigkeit des Pinsels behandelt, welche in den Augen eines Künstlers zuweilen höchst anziehend werden kann. Einige Arbeiten von Knight, Fraser und H. Howard entsprechen kaum dem Rufe, den sich diese Künstler erworben haben; des Letztern „Morgen" ist jedoch eine ächt poetische Gabe, welche noch dadurch gewinnt, daß das frische, kräftige, wahrhafte Morgenluft verhauchende Gemälde neben J. Tennant's Fischmarkt aufgehängt ist; ein so prosaisches Ding, wie nur irgend ein Fischmarkt seyn kann. In des Aeneas und Achates Zusammentreffen mit Venus, die ihnen in der Gestalt einer Jägerin den Weg nach Karthago zeigt, von Fielding, findet der Freund von Landschaften eine ungemein anziehende Composition. Dieser Künstler hat sich durch seine Landschaften in Wasserfarben einen guten Namen erworben, dessen er sich in seinen Oelgemälden ganz würdig zeigt. W. Daniell zeigt sich als geschickter Thiermaler in Darstellungen mannigfacher Art, z. B. der gefleckten Antilope von Ceylon, des indischen Rhinoceros u. s. w. Seine Seenerie und Accessorien sind eben so malerisch als wahr. — „Falstaff, Poins und Mrs. Quickly in dem Gasthaus zum Hosenband von G. Clint. Die Charaktere sind geschickt aufgefaßt und das Ganze brav in Farbe übergetragen, vielleicht nur mit zu großer Aengstlichkeit ausgeführt, da die Arbeit dieses Künstlers sonst eine Lebendigkeit des Geistes zeigen, welche sich mit Pedanterei nicht verträgt. „Die alte Hausfrau" von Edwin Landseer ist nur ein kleines Gemälde, aber an Ausdruck und technischer Vollendung wetteifert es mit dem Besten, was in dieser Art hervorgebracht wurde. Gleiches Lob gebührt seiner „Dirne, die Schaafe hütet." Man sieht zwar, daß die schöne Schäferin nicht auf der Flur aufgewachsen ist und ahnt eine Verkleidung; aber die Dirne, der Hund, die Schaafe, haben den ganzen Zauber von Landseer's Pinsel. — Ein spanischer Edelmann von H. Liverseege. Man kann den frühen Tod dieses Künstlers nicht genug bedauern. Seine Genrestücke waren stets anziehend und zeugten von Gemüth.

Die Ausführung zeigte eine Fertigkeit, welche einer reifern Uebung anzugehören schien; aber der Reiz, welcher seine Gemälde vorzüglich auszeichnete, war dem richtigen, angemessenen Ausdruck beizumessen. Eine seiner besten Arbeiten ist seine „Geistergeschichte," welche 1830 in der Ausstellung der Suffolk-Gallerie zu sehen war. Die Harmonie der Farbengebung in dem spanischen Ehelmann, der augenscheinlich Porträt ist, übertrifft alles Lob. — „Eine Dame von Stand aus dem 15ten Jahrhundert, die den Schleier nimmt," von S. A. Hart. Der Künstler hat offenbar eine Gelegenheit gesucht, glänzende Farbenessecte hervorzubringen, die Wahl seines Vorwurfs ist in so fern eine glückliche zu nennen. Aber es ist in der That betrübt zu sehen, wie wenig Seele diese prunkenden Farben umkleiden und wie welt alle Anforderungen der Kunst hinter diesem schreienden Farbentumult zurücktreten müssen. Unter den Landschaften, welche dieses Zimmer zieren, nennen wir Lee's „Ansicht des Flusses Dart" und seinen „Wagen mit Bauholz, der durch einen Bach fährt;" Burne's Ansicht des Lum in Devonshire;" J. Stark's „Gang zum Markt;" T. C. Hofland's „oberes Ende des Loch Lomond" und „Derwent See;" Stanley's „Ansicht von Nantes, von der Seine aus;" J. Wilson's „Burmouth;" T. Creswick's „Ländliche Brücke bei Ashbourn;" „der Fußreisende" von Chafon (ungemein lieblich); „Ansicht von Nord Wales" von Miß Gouldsmith; Hilditch's „Chepstow Castle" u. s. w. Auch findet man schöne Fruchtstücke von G. Lance (La Festa di Giosa) und A. J. Oliver.

In dem mittlern Sale begegnen wir vorerst einer Versinnlichung des Sprichworts „der Lauscher an der Wand hört seine eigne Schand'!" von R. W. Buß. Dieser Künstler hat ein treffliches Talent, mit wenigen Pinselstrichen viel zu sagen; er muß sich aber hüten, nicht allzu nachlässig zu arbeiten, wie hier, wo der allgemeine Ausdruck brav gehalten, das Detail aber ganz vernachlässigt ist. —„Covent-Garden-Markt" von J. F. Lewis. Die Verschönerungssucht der Londoner hat diesem Platze schlimm mitgespielt; alles das Malerische, das er früher hatte, ist verschwunden und so macht das Gemälde von Lewis ganz den Eindruck auf den Beschauer, den der neue Platz auf einen Wanderer macht, der ihn vor zehn Jahren gesehen hat. Lewis ist ein Meister in Darstellungen dieser Art; in diesem Gemälde muß man jedoch den dünnen Farbenauftrag tadeln, so wie den Mangel an Gleichheit und Harmonie in der Ausführung, auch die Luftperspective ist mißlungen. „Die Folgen der Unmäßigkeit" von Webster. Ein trauriger Beweis, wie es mit der englischen Kunst steht! Wenn Webster bei der Polizei angestellt wäre, würde er gewiß seine Stelle recht gut ausfüllen. So viel uns bekannt geworden, ist dieses nicht der erste Sünder, den dieser Künstler an den malerischen Pranger stellt; wenigstens hat er vor kurzem ein ähnliches Werk geliefert; doch ist das vorliegende größer und im Allgemeinen bedeutungsvoller; der Ausdruck ist gut, die Charaktere haben Leben und Mannichfaltigkeit und die Farbengebung ist trefflich; der Vorwurf aber gehört der Polizei an und nicht der Kunst. „Die Jungfrau mit dem Christkind und Johannes" von Felice Schiavone, lieblich und zart ausgeführt, eine Raphael-artige Composition, und der Farbenton ganz in Uebereinstimmung mit diesem Charakter. — „Rückkehr von einem Maskenball" von T. Clater. Der Künstler hat hier mit Geist und technischer Gewandtheit die Sättigung, die Müdigkeit, das Nachdenken über das Vergangene, das gewöhnlich einer tollen Nacht folgt, dargestellt; die Frische und die natürliche Pracht eines frühen Morgens contrastirt trefflich mit den verbleichten Formen und dem künstlichen Flittertaat der handelnden Personen. „Lesen und Hören" von T. G. Good. Bewundrungswürdig, sowohl hinsichtlich des Gedankens, wie der Ausführung. Das Gemälde könnte Jemand veranlassen, über die Kunst zu hören, ein Buch zu schreiben, so gedankenreich ist es. Mancher Dummkopf galt für einen weisen Mann und manche leere Börse ist gefüllt worden, blos weil man es verstand, geduldig und entschlossen zuzuhören. Nichts bringt in der Gesellschaft so leicht weiter als diese unschätzbare Eigenschaft. Was Verstand! Was Witz! Dergleichen Leute scheut und fürchtet man, den schweigsamen Hörer ehrt und erhebt die Welt. Gemälde der Art sind besser, wie ein Buch über den Umgang mit Menschen. An dieses Gemälde, das mit Recht in der Mitte der Hauptwand hängt, reihen sich die Werke von kleinem Format, unter denen wir die besten blos nennen können. „Ansicht bei Hampstead" von J. Linell; „die Köpfe von Sancho Pansa und Don Quixote" von Leslie; „Molo von Neapel" von G. Jones; „Westminster-Abtei" von H. Wilson; „Portieus der Octavia zu Rom," von G. Jones; „italienische Landschaft" von W. Cowen; „Ansicht von Loch Tay" von C. Fielding; „Scene aus Boccaccio" von R. T. Bone; „Scene auf der Haide" von Vickers; „Scene am Strand" von Chaver. In der Nähe dieser Werke gewahren wir „den Rekruten" von Liverseege; man kann eine Geschichte nicht klarer und rühmender erzählen, als hier der zu früh verstorbene Künstler gethan hat; die Färbung ist gefällig und die Ausführung leicht und zart. „Die Speisekammer" von G. Lance. Die meisten Leute denken, das hier Gezeigte sey nur zum Essen gut; unser Künstler glaubte, es sey auch zum Malen gut und man muß wenigstens das Geschick einer treuen Nachahmung loben. Wenn nur dergleichen Ge-

genstände auf den hiesigen Ausstellungen nicht zu oft wieder kehrten. „Seegestade mit Figuren“ von T. G. Good. Herrlich, ganz Natur und Wahrheit. „Der Philosoph, der nach dem Wind spürt“ von Farrier. Der Dummkopf, welcher der Gans, die täglich ein goldenes Ei legte, den Hals abschnitt, war ein wahrer Salomon, im Vergleich mit diesem Philosophen. Der Vorwurf ist aber zu abstract, um für den großen Haufen etwas anderes als „Caviar“ zu seyn. Der Ausdruck der verschiedenen Köpfe ist bewundernswürdig. — „Llynn Idwell in Nord Wales bei stürmischem Wetter“ von Hofland. Es muß unter allen Umständen schrecklich seyn, sich in einer düstern Oede zu befinden, so fern von jeder menschlichen Hülfe; mehr noch bei diesem wilden Kampf der Elemente. Die rauhen Züge des landschaftlichen Charakters und die geheimnißvolle Größe dieser Production contrastiren trefflich mit einem andern Werke dieses Künstlers, „der Wasserfall von Terni,“ wo nur Licht, Schönheit und classische Eleganz herrscht; es ist dieß eine jener köstlichen Scenerien, welche gemacht scheinen, um von dem Pinsel des Malers oder der Feder des Dichters verherrlicht zu werden. Der durchleuchtende und silberne Ton des Wassers ist vorzüglich glücklich gelungen. — „Panli Bekehrung“ von Hayter. Eine geistreiche Skizze, deren Ausführung wir mit Erwartung entgegen sehen. — „Sir Calepine rettet Serena,“ von W. Hilton, eine der besten Arbeiten dieses rühmlichst bekannten Künstlers. — „Liebe, der beste Arzt“ von Destouches. Dieser fremde Künstler hat sich durch seine Talente eine gute Aufnahme in England erworben. Der Gegenstand, den er hier behandelt, ist etwas abgenützt; die Leute sterben in unsern praktischen Zeiten nicht mehr an der Liebe, was den Künstler ohne Zweifel veranlaßt hat, seine Personen in das Kostüm früherer Zeiten zu kleiden. Die Behandlung ist aber vortrefflich, das Drama lebendig, der Ausdruck, obgleich etwas französisch, kräftig und gehalten, und die Farbengebung fest und sorgfältig und dem Style von Hogarth nahe kommend.

Wir gehen zu dem südlichen Saal über. „Die Seelenwanderung“ von Clater. Der Gegenstand ist aus dem Spectator (Nr. 343) genommen und erläutert den geistreichen Scherz, den ein Liebhaber seiner Geliebten spielte, indem er ihr, im Namen ihres Lieblingsaffen einen Brief schrieb. Die Ausführung zeigt die ganze technische Geschicklichkeit unsers Künstlers. — „Jacobo Robusti, genannt der wüthende Tintoretto, seinen Schülern eine Vorlesung haltend,“ von T. Holst. Dieses Gemälde ist so schlecht aufgehängt, daß es die Neugierde blos erregt, ohne sie zu befriedigen. Etwas mehr Glanz der Färbung würde den Werth des Gemäldes, das in einem großartigen Styl ausgeführt ist, bedeutend erhöhen. „Wenns richtet den Bogen des Amor“ von J. Wood. Ein tüchtiger Künstler der sich auf Zeichnung und Färbung meisterhaft versteht, wie auch dieses Erzeugniß beweist; was aber den Gegenstand betrifft, so ist man Darstellungen dieser Art nicht mehr günstig und der Aufwand der Mittel, um ihnen Interesse zu geben, ist nicht im Verhältniß zu dem Lohne, welcher dem Künstler von dem gutmüthigsten Beschauer zu Theil wird. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Der Beuth'sche Onyx.

(Beschluß.)

Es ist allgemein bekannt, welche Bedeutung in den Augen der Zeitgenossen jene blutlose (ἀκονιτί, Dio. l. VI. 8) Unterwerfung der Parther hatte (Inipp. ad Hor. Epist. 1 — 18, 56. Clinton Fasti Hellenici. Vol. III. ad Annum 20. p. 240; über die Münzen s. Fabric. ad Dion. L. IV. 8, p. 103. Vol. VI, ed. Sturz; adde Pellerin Supplém. à aux recueils des médailles, p. 9, 34.) und als vollgültiges Zeugniß statt aller andern mögen hier die Worte des Justin. XLII. 5, 12 ihren Platz finden, die dieser ohne Zweifel dem Trogus entlehnte; plusque Caesar magnitudine nominis sui fecit quam armis alius imperator facere potuisset. Nun kann man weiter fragen, wie hieher das römische Tropäum paßt, wenn auch der Parther seine Deutung erhält? Darauf möge Augustus selbst antworten, der im Monumentum Ancyranum p. 819 ed. Oberlin. von dieser Begebenheit sagt: Parthos trium exercituum Romanorum spolia et signa restituere mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi. Es sind also hier nicht parthische Waffen, die Augustus auch wegen des unblutigen Sieges gar nicht ausstellen konnte, sondern römische, deren Wiedererlangung dem Augustus größern Ruhm bereitete, als irgend ein parthisches Tropäum hätte thun können. Es sind dies die Waffen des Crassus, Statillanus und Antonius, die an das Ufer der Tiber zurückgebracht, das schönste Tropäum des Augustus bildeten. Man könnte hier vielleicht einwenden, daß eine Kunde von Tropäen, die die Parther nach den römischen Niederlagen errichtet hätten, uns nicht zugekommen ist, daß es vielleicht selbst noch nicht ausgemacht ist, ob überhaupt Barbaren Tropäen errichtet haben. Allein der Künstler dachte hier als Grieche (wie sollte er auch die Sache anders darstellen?) und sprach im Bilde ebenso, wie Strabo von derselben Begebenheit in Worten sich ausdrückt (VI. p. 59, Tauchn. ὥστ' οὐ μόνον τὰ τρόπαια ἔπεμψαν εἰς Ῥώμην (οἱ Παρθυαῖοι), ἃ κατὰ Ῥωμαίων ἀνέστηταν ποτὲ — und mit Wiederholung derselben Worte XVI p. 555).

An dies Tropäum ist der Parther gefesselt (wem fällt nicht hier jenes berühmte Vu et approuvé am Rheine ein, womit man das vom Cäsar dem mithridatischen gegenüber errichtete Tropäum, Dio Cassius XLII, p. 234 vergleichen kann?) Die Schmach der römischen Legionen ist getilgt. Mit einem Worte, wir sehen hier ein Zeichen römischen Stolzes, wie sie der Tempel des Jupiter Feretrius auf dem Kapitol in großer Menge in sich faßte, und wie sie Augustus in dem von ihm erbauten Tempel des Mars Ultor aufstellen ließ. Wollte einer einwenden, daß der Künstler nicht blos die Spolia sondern die Signa hätte abbilden sollen, so können wir ihn getrost mit der Kleinheit des ihm vergönnten Raumes entschuldigen, der, wenn die Adler im Verhältniß zu den übrigen Gegenständen dargestellt werden sollten, sie ohne alle Wirkung erscheinen ließ. Ich könnte hier meine Bemerkungen schließen; allein noch eine Beziehung bleibt mir zu erläutern übrig, an die der geistreiche Künstler wohl gedacht haben kann. Der Geburtstag des Octavius fiel auf den 23. September (Sueton. Aug. 5). An diesem Tage wurden dem Augustus zu Ehren schon bei seinem Leben circensische Spiele gehalten. (Dio Cassius LIV. 34; *καὶ τὰ γενέθλια τὰ τοῦ Αὐγούστου καὶ ἐν τῷ ἱπποδρομῳ καὶ ἐν τῇ ἄλλῃ πόλει πολλαχόθι θηρίων σφαγαῖς ἐτιμήθη*, coll. Lips. ad Tac. Ann. I. 15); auch nach seinem Tode blieb ihm diese Ehre (Dio LVI. 46. LVII. 14.). Sehr wahrscheinlich ist es nun, daß der Künstler an die Verknüpfung der Geburt des Augustus mit seiner Apotheose dachte, und auch hierin einen fruchtbaren Stoff zum Nachdenken niederlegte.

Für diejenigen Leser, denen das bezügliche Blatt der preußischen Staatszeitung nicht zu Gesicht kam, setze ich noch Herrn Toelkens Beschreibung der Aeußerlichkeiten dieses Onyx her: „Er ist ein Balsamfläschchen, 3½ Zoll hoch, 4½ Zoll im Umfang, aus einem orientalischen Onyx von vier Lagen gearbeitet, deren Farben von bläulichem Weiß bis ins dunkelste Onyxbraun rein absetzend, und vom schönsten Feuer, besonders bei Licht, zu den Figuren meisterhaft benuzt und in starkem Relief ausgeführt sind. — — Im Mittelalter diente die Vase zur Aufbewahrung angeblichlicher Reste der heiligen Canaanina, die im Evangelium (Marc. 5, 24 — 34) vorkömmt."

Dresden, am 12. December 1832.

Julius Sillig.

Kupferstichkunde.

In der Beschreibung des Gemäldes von J. van Eyck, welches Philipp den Guten darstellt und in der Herzogl. Gallerie zu Gotha aufbewahrt wird (Kunst-Bl. 1832. Nr. 86. S. 342), wurde ein alter, nach jenem Gemälde angefertigter Kupferstich erwähnt. Derselbe ist zwar nicht mit dem Spiegel gemacht; aber er gibt die Eigenthümlichkeit des Bildnisses sehr treu wieder. Die Breterwand und Fliege sind weggelassen. Dagegegen ist das ovale Bildniß arabeskenartig von der Kette des goldenen Vließes eingeschlossen. Noch andere Arabesken sind rings um. Darin zeigen sich unten zwei Stiere, darüber Früchte, wie sie Louys so gern in den Einfassungen der von ihm in Kupfer gestochenen Bildnisse anzubringen pflegte, ferner ein Drache und ganz oben der Ritter Georg. Die Unterschrift ist: Philippus Dictus Bonus Dux Burgundiae et Belgarum Princeps Potentissimus et Serenissimus. P. Soutmann Effigiavit et excud. J. Louys sculpxit. J. Louys, geb. zu Antwerpen um 1600, war also der Stecher. *) Sein Lehrer Soutmann, geb. um 1580, der Maler, Kupferätzer und Stecher war, und in den Jahren 1626 — 1650 nicht wenig geliefert hat, **) erscheint auf obigem Blatt, wie bei manchen andern von seinen Schülern gestochenen Werken, als Verleger.

Der oben beschriebene schöne Kupferstich in Folioformat ist in der Sammlung des Freiherrn von Berlepsch.

G. Rathgeber.

*) Huber und Rost, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler ü. d. v. Kupferst. 5. B. Zür. 1801. 8. S. 376.

**) Das. S. 270.

Für Bauverständige und Handwerksschulen.

So eben ist erschienen und von der Keyser'schen Buchhandlung in Erfurt zu beziehen:

Architektonische Entwürfe
von
Ernst Kopp.

II. Lieferung 1. Abtheilung enthaltend auf 7 Kupfertafeln und einigen Bogen Text drei Kirchen in altdeutscher Bauart.

Royal-Folio. Preis 3 Rthlr.

Beitrag zur Construktion
der
altdeutschen Bauart
von
Ernst Kopp.

I. Heft, enthaltend auf 12 Kupfertafeln und einigen Bogen Text die Construktion der Spitzbogenfenster.

Folio 1 Rthlr. 16 gGr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 5.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 15. Januar 1833.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

1.

British Institution.

(Fortsetzung.)

„Cäsar's Lager in Berkshire, von Henshaw, hat nichts Anziehendes, wenn man die seltsame Wirkung des Lichts und den chaotischen Charakter der Wolken ausnimmt. — „Scene in dem Dargle Wicklow," von O'Connor. Ein geeigneter Platz für die, welche gern im trüben Wasser fischen oder ihre Phantasie mit romantischen Schauern zu füllen geneigt sind. Die Talente dieses ausgezeichneten Künstlers verdienen ohne Frage die Bewunderung jedes Kunstkenners; es scheint aber als ob die große Düsterheit, in welche er seine Darstellungen zu hüllen pflegt, zu deren Vortheil gemildert werden dürfte. Seine „Mondlicht-Landschaft," welche nicht fern von dem genannten Gemälde aufgehängt ist, läßt jenen Charakter nicht nur eher zu, sondern sie erhält auch dadurch etwas Ernstes und Feierliches. — „Zigeunerlager" von Kidd. Die Zeichnung ist schlecht, die Wirkung des Feuers aber auf eine Gruppe frohsinniger und schelmischer Figuren ist herrlich. Das lustige Gesindel hat einen einfältigen Jagdfreund in sein Netze gelockt und es bedarf keines Orakels, um ihm sein Schicksal zu verkündigen. — „Civita Castellana" von W. Linton und „Borzodale" von T. E. Hofland. Der Gedanke, diese zwei Erzeugnisse neben einander zu hängen, war glücklich; der Charakter der italienischen und englischen Landschaft stellt sich hier zu beiderseitigem Vortheil heraus. — „Der Liebesbrief" von Webster. Das entzückte Mädchen verschlingt so zu sagen, den Inhalt des ihr zugekommenen Briefchens, während das Bierfaß ausläuft. Charakter und Ausdruck und die bräunliche Färbung des Ganzen zeugen von Talent und Geschmack. — „Kartenspieler" von Steedmann. Der Ausdruck der Köpfe hat etwas höchst Rohes und Gemeines; wenn der Maler mit Absicht dabei verfuhr, hat er seine Aufgabe mit Erfolg gelöst, — „Sonnenuntergang zur See; die Originalzeichnung zu dem Abschied der Maria Stuart von Frankreich," von C. D. Leahy. Da das Original-Gemälde für das Publikum nicht mehr zugänglich ist, so kann man sich nur freuen, Leahy's Skizze dazu vor Augen zu haben und den Geist, die Anmuth, den Charakter zu bewundern, die in diesem großartigen Entwurf hervortreten. — „Ansicht der Themse von der Waterloo-Brücke," von Deane. Der Künstler war sehr glücklich in der Wahl seines Standpunktes; die Gegenstände sind mannichfaltig und malerisch und der Effect des Lichts und der Färbung durchweg heiter und freundlich. — „Landschaft in der Nähe von Genf" von Stump. Ein Beispiel statt vieler, wie es die Maler, namentlich die Landschafter, in England jetzt machen, oder wie sie es nicht machen sollen. Je greller das Licht, je bunter die Färbung, desto besser; je mehr Gold und Purpur ein Künstler auf die Leinwand wirft, desto selbstgefälliger schaut er auf sein Werk und desto stärker, müssen wir leider hinzusetzen, drängt sich die Menge zu seiner Arbeit hin. — „Fischerkinder" von A. Fraser. Die Kinder sind allerliebst, das Fleisch frisch und warm; die Fische sind, wie schon sie auch ausgeführt werden, unmalerische Thiere. — „Das alte Fort Rouge, bei Calais" von W. Davison. Eine sturmbewegte Seenerie, voller Größe und in einem kräftigen, kühnen Styl behandelt. — „Mütterliche Liebe" von Green, eben so gefällig für das Auge, wie das Gefühl, welches hier versinnlicht ist, zu dem Herzen spricht. — „Das Todtenbemd" von J. Stewart. Einer der Vorwürfe, wodurch sich der Mangel an Geschmack bei den englischen Künstlern neuerer Zeit ausspricht. Mit etwas mehr Takt hätte Stewart statt des jungen Weibes ein altes gewählt und so das Gefühl einigermaßen mit dem Gegenstand seiner Darstellung versöhnt; die Färbung ist jedoch trefflich. — „Vase mit Blumen, nach der Natur," von Mrs. Stannard. Das Detail ist gut gewählt und ausgeführt, die Anordnung sehr künstlerisch und geschmackvoll. — „Hampshire Fischer," von Insnipp und „Landschaft mit Thieren" von W. Shayer sind besonders wegen der glänzenden Ausführung bemerkenswerth. — „Alte Gebäude bei Can-

terbury" von *Deane*, wegen ihrer pittoresken Form und um des Charakters willen höchst anziehend. Wir nennen nur noch C. D. Dobb, A. Clint, G. Barret, A. Nasmyth, H. W. Burgeß und T. C. Lewis, welche sich als treffliche Landschafter bewährt haben.

Die wenigen neuen Bildhauerarbeiten, welche in dieser Ausstellung gezeigt worden sind, bestehen vornämlich aus kleinen Modellen und aus Gegenständen aus dem Alltagsleben, welche eher dem Pinsel als dem Meißel anheim gegeben werden sollten. Dahin gehören namentlich die Arbeiten von Cotterill (Mortality, der ruhende Jäger u. s. w.). Die Reiterstatue des verstorbenen Herzogs von York, von B. Gahagan hat vielen Beifall gefunden; das Gesicht, die ganze Gestalt sind sehr ähnlich, aber an dem Pferde ist nichts zu loben. „Die Jagdpartie," Relief von demselben Künstler, zeigt eine elegante und anziehende Gruppe, welche sich jedoch auch auf der Leinwand besser ausnehmen würde. — Eine kleine Statue von W. T. Woodington, „die Liebe," ist voller Ausdruck, Einfachheit und Würde.

2.

Gallerie brittischer Künstler.

Diese Ausstellung ist in jeder Hinsicht reicher als irgend eine der frühern Suffolkstreet-Ausstellungen; daß man die Zeichnungen in einem besondern Zimmer aufgehängt hat, ist eine lobenswerthe Aenderung der bisherigen Einrichtung. Wir beginnen mit einem der ausgezeichnetsten Werke dieser Gallerie, nämlich mit dem ersten Gemälde aus einer Reihe von Darstellungen des Zugs in der Westminster-Abtei am Krönungstag Wilhelms des Vierten, wozu dem Maler R. B. Davis der Auftrag vom König ward. Dieses erste Gemälde zeigt die Porträts ausgezeichneter Personen, welche den Zug bildeten. Von allem andern abgesehen, bietet ein solcher Vorwurf Schwierigkeiten hinsichtlich der Vertheilung der Personen, ihrer Haltung und Gruppirung. Davis hat diese Schwierigkeiten meisterhaft beseitigt. Die Aehnlichkeit der dargestellten Personen ist sprechend, die Ausführung der Details ist die Arbeit einer kunstgeübten Hand und das Ganze ist eine wahrhaft malerische Composition.

J. Wilson's Seestücke erfreuen sich stets des Beifalls der Kenner. Er hat die diesjährige Ausstellung mit einem seiner besten Erzeugnisse geziert: „Bergen der Marssegel, Annäherung des Sturms." Wenn man den Bau dieses prächtigen Schiffs betrachtet und sieht, wie stolz es die Wellen spaltet, ist man für seine Sicherheit in dem heranziehenden Sturm nicht bange. Zu gleicher Zeit sieht man auf dem Wasser einen glänzenden Sonnenstrahl, der im Vergleich mit dem ferne drohenden Unwetter eine sehr heitere Wirkung hervorbringt.

„Bellaggio und der Comersee" von F. C. Hoffland, ein Gegenstand, der schon öfter von talentvollen Künstlern behandelt worden ist, welche aber hier gegen unserm Künstler zurückstehen müssen. Das ruhige Wasser, die fernen Berge, die Terrassen, die Gebäude — alles trägt den Charakter einer Heiterkeit, wie sie nur aus einem ächten Künstlergemüth hervorgehen kann.

„Die Taufe" von G. Harwey. Eine jener lebenreichen und anziehenden Scenen der Frömmigkeit, welche man in den Oeden von Schottland findet, wo keine Spur von einer Kirche oder Kapelle zu finden ist und wo der Schöpfer der Natur inmitten seiner Werke verehrt wird. Der Gegenstand ist uns dem auch in Deutschland bekannten Werke „Licht und Schatten aus dem schottischen Leben" genommen und entspricht dem lebendig charakteristischen Style seines Verfassers.

„Vorsicht" von James Instipp. Eine von dieses Künstlers einfach wahren Darstellungen. Eine Bauerndirne überschreitet einen Bach. Man kann dies nicht mit anständigerer Vorsicht thun. Leider muß man bemerken, daß Instipp sich zu oft wiederholt.

„Die rührende Geschichte" von D. Paßmore. Dieser junge Künstler macht rasche Fortschritte, besonders in Darstellungen aus dem Familienleben. Die Leichtigkeit, Durchsichtigkeit und Schönheit seiner Farbengebung wird vielleicht von keinem englischen Künstler übertroffen.

„Das Innere eines Spielhauses," von H. Pidding. Man könnte dieses auch ein Pandämonium des Lebens nennen. Daß dieser Vorwurf aus dem Leben gegriffen ist, daß die vornehme Modewelt beiderlei Geschlechts, von dem Dämon des Gelges und der Langeweile besessen, sich mit Betrügern, Beutelschneidern und liederlichen Dirnen vereinigen kann, um zu plündern und sich plündern zu lassen, kann nur unser Staunen und unser Bedauern erregen. Es gehört aber doch in das Gebiet der Künste, wie in das des Drama's, „der Natur den Spiegel vorzuhalten, dem Laster seine eignen Züge zu zeigen, der Schande ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und der Zeit ihre Form und ihren Abdruck" und indem unser Künstler diese Shakespeare'sche Aufgabe löste, geschah dieß in einer seine Talente höchlich ehrenden Weise.

„Die Kreuzigung" von A. G. Vickers. Es ist eher der Effect jener dunkeln Stunde, welche dem hohen Begebniß vorherging, als dieses selbst, was der Künstler hier zu dem Gegenstand seiner Darstellung gewählt hat. Diese Production würde dem Pinsel Rembrandt's nicht zur Unehre gereichen.

„Ein Bleichplatz in den westlichen Hochlanden," von A. Frafer. Eine heitere und belebte Scenerie mit einem das Auge erfrischenden Glanz des Tageslichts. Der Künstler hat hier nicht ganz in seiner gewöhnlichen Weise gearbeitet; der Styl ist aber dem Gegenstande ganz angepaßt und zeugt von dem richtigen und sichern Takte des Malers.

„Die Reformfrage" von T. Clater. Der Künstler wollte offenbar nicht die Sache selbst, sondern nur das öde, langweilige, alle Stände beschäftigende, von jedem politischen Kannegießer in Anspruch genommene Beklatschen der Frage, das Hin- und Herzerren der Angelegenheit verspotten. Dennoch zeigt sich unser Künstler als ein Antireformer, sonst hätte er die Entscheidung schwerlich einem Hund und einer Katze anheimgegeben. Ganz recht! der Künstler soll nichts verbessern wollen als sich und seine Kunst.

„Versuchung" von T. Woodward. Ein abermaliger Beweis, auf welchen Irrwegen die englische Kunst sich umhertreibt und wie takt- und geschmacklos selbst fähige Künstler (und Woodward gehört zu diesen) in der Wahl ihrer Gegenstände sind. Wenn man einem verbungernden Hund ein Stück Fleisch vorwirft, damit ein kleiner böser Bube, der sich versteckt hat, die Freude genießen kann, ihm Schläge zu geben, so heißt das wohl „der Natur den Spiegel vorhalten," aber gewiß nicht der Natur, in deren Grenzen sich der Künstler bewegen soll. Es liegt überdieß so etwas Unedles in dem Vorwurf, vor dem ein ächtes Künstlergemüth zurückschauern muß. Wir bedauern, hinzufügen zu müssen, daß die Ausführung höchst gelungen ist.

„Die Cremoneser Geige, aus Hoffmann's Phantasiestücken," von H. Poterlet. Die Uebersetzung von Hoffmann's Phantasiestücken ist in England großes Glück gemacht. Wenn man nicht wüßte, woher der Künstler seinen Stoff genommen hat und was er darzustellen beabsichtigte, so würde man einen abgemagerten Paganini hier zu sehen glauben, der bemüht ist, durch seine wilden Geigenstriche unter dem Gerippe eines Todten eine Seele hervorzurufen.

„Die Süßigkeit der gestohlenen Frucht" von R. Farrier. Die Schalkhaftigkeit und die losen Streiche der Jugend werden von Farrier mit Vorliebe und mit Geschick dargestellt, und das kleine Bild, welches wir genannt haben, zeugt von seiner gewöhnlichen Geschicklichkeit. Der Ausdruck der zwei Parteien, welche er hier darstellte, läßt uns lebhaft und deutlich sehen, daß die süße Frucht bitter werden, d. h. daß es zu ernsten Schlägen unter ihnen kommen könne.

„Das Kloster" von J. M. Leigh. Der Künstler versetzt uns nach Spanien und zeigt den Gegenstand in abendlicher Beleuchtung. Der Charakter der Composition, die Färbung und Ausführung zeigen, daß Leigh die besten Werke der alten Meister mit eben so viel Eifer als Erfolg studirt hat.

„Das Blumenmädchen" von B. R. Faulkner und ein „Fruchtstück" von G. Lance zeichnen sich durch ihren einfach schönen Charakter aus; besonders das letztere Stück ist wegen der trefflichen Zeichnung und der glänzenden Farbengebung beachtenswerth.

„Der Herbst" von Inskipp. Eine von den besten Arbeiten dieses Künstlers. Der Charakter der Jahreszeit und die eingeführten ländlichen Figuren passen zu den tiefen und zarten Tinten seiner Palette.

„Landschaft von Zigeunern" und „Ansicht von Richmond-Park" von J. Stark zeichnen sich durch ungemein zarte Ausführung aus, wie denn dieser Landschafter das Talent poetischer Auffassung und Darstellung mit einer hohen technischen Vollendung vereinigt.

„Porträt der Mrs. Davenport, als Amme in Romeo und Julie" von J. Hohnes. Die Bewunderer dieser lange berühmten Schauspielerin, d. h. alle die, welche sie auf der Bühne gesehen haben, werden sich freuen, ein treues Bild von ihr durch die Hand eines so geschickten Künstlers auf die Nachwelt kommen zu sehen.

„Küstenansicht; Mittagszeit" von J. Wilson. In Compositionen, wie diese, in welchen kein starker Contrast von Licht, Farbe oder Formen gefordert werden, zeigt sich die Geschicklichkeit dieses Künstlers am besten. Sein Pinsel hat wirklich etwas Magisches, wenn er in der ihm von der Natur angewiesenen Sphäre bleibt.

„Windsor von Clewer Meadows aufgenommen," von T. C. Hofland. Klar, durchsichtig, glänzend in seiner Wirkung, ist dieses Gemälde ganz geeignet, das Auge der Kunstfreunde zu fesseln.

Es finden sich in dieser Ausstellung viele gute Porträts und mehrere, welche vermöge ihres Charakters oder aus andern Gründen eine Art historischer Bedeutsamkeit haben, während andere sich durch ihre Einfachheit und Anspruchslosigkeit empfehlen. Eines der anziehendsten ist das „Porträt einer jungen Dame" von Mrs. J. Robertson, in welchem man die Anmuth und Größe Vandyk's erkennt. In dem Porträt von Eduard Lonsdale, von J. Lonsdale, bewundert man die geistreiche Auffassung eines denkenden Künstlerkopfes und die einfach meisterhafte Ausführung. Von F. Y. Hurlstrae sind zwei ungemein gelungene Porträts hier; das eine stellt den Sohn des Generals Champane dar und zeichnet sich durch seine Wahrheit

aus, das andere Mrs. Lytton Bulwer, eine der glücklichsten Hervorbringungen unseres Künstlers, ganz Innigkeit und Eleganz. — „Porträt der Mrs. Brandling.“ Der Kopf dieses trefflichen Bildes rührt noch von der Hand des Sir Thomas Lawrence her, das übrige ist von Mrs. W. Carpenter ausgeführt und man muß gestehen, daß, wenn eine Hand würdig war, eine von jenem Künstler berührt gewordene Arbeit zu vollenden, diese reichbegabte Malerin die ersten Ansprüche hatte; ja, man darf sagen, daß sie den Glanz ihres Talentes hier einigermaßen auf Kosten des Kopfes gezeigt hat. — W. R. Faulkner hat sich in der diesjährigen Ausstellung durch seine Porträts nicht minder wie durch seine Genregemälde ausgezeichnet; doch ist eines seiner Porträts, das einer Dame, so schön es auch in seinen Halbtönen ist, durch die Einförmigkeit der Farben im Hintergrund etwas einförmig geworden. — Wenn man das Porträt von Tyrone Power von J. Simpson mit dem von Roberts von demselben Künstler vergleicht, so wird man in dem ersten den Gedankenausdruck, in dem zweiten die lebendige Handlung und in beiden die Geschicklichkeit des Künstlers bewundern. P. Simpson ist ein jüngeres Glied dieser Künstlerfamilie; sein „Porträt einer Dame“ ist aber so trefflich, daß man kaum sagen kann, er stehe seinen Verwandten an Talent nach. Bei etwas mehr Wärme in der Färbung des Fleisches würde das Porträt der Mrs. W. Lambert, von J. G. Middleton eine bewundernswürdige Arbeit zu nennen seyn; der Ausdruck des Kopfes ist hinreißend schön. — H. Room's neueste Arbeiten zeigen seine Talente in einem vortheilhafteren Lichte als jemals. Auch A. Huffam und J. P. Knight haben sich als brave Porträtmaler gezeigt.

An Bildhauerarbeiten ist diese Ausstellung ziemlich reich und es findet sich manches Werthvolle unter den Beiträgen. C. Rossi, Mitglied der K. Akademie, hat eine Marmorgruppe „Zephyr und Aurora“ ausgestellt, welche man, sowohl was Formen als Ausdruck angeht, schön nennen kann, und auf welche der Ausdruck „lebender Marmor“ wohl angewendet werden darf. „Der Mord der unschuldigen Kinder,“ von C. Smith. Durch einen solchen Vorwurf kann ein Künstler wohl seine Geschicklichkeit in der Zeichnung und Handhabung des Meißels bethätigen; der Gegenstand eignet sich aber nicht zu einer wahren Kunstdarstellung, weder für den Bildhauer noch für den Maler. — „Das verwaiste Mädchen“ von T. Kirk. Der Ausdruck ist gut, aber etwas zu künstlich. Eine Thräne gehört der Bildhauerkunst nicht an. „Kopf eines Pferdes“ von M. C. Wyatt. Eine sehr lebendige Nachbildung und der Antike ganz würdig; vielleicht dürfte die Pedanterie getadelt werden, mit welcher die Antike in den Falten um die Nüstern nachgebildet ist. Unter den Büsten nennen wir vorzüglich von C. Moore namentlich die Marmorbüste eines kleinen Mädchen, welche ganz Anmuth und Leibreiz ist und die des bekannten William Muiready. Ferner die Büste des verstorbenen Liverseege von J. Stephers, die des Kupferstechers James Stewart von H. Weigall und die seines Vaters von W. Wooles. Auch die von J. Haskoll und Sievier sind zu nennen.

Unter den Kupferstichen ist manches Ausgezeichnete. Wir erwähnen nur: „Abzug der Kinder Israels aus Aegypten, nach einem Gemälde von L. Roberts,“ von J. P. Quilley. Eben so großartig als effectreich. „Magdalena, nach einem Gemälde von W. Boral, von J. Bromley. Meisterhafte Ausführung. „Porträt des Schauspielers Liston“ nach G. Clint von H. S. Sadd. Es ist auffallend, weich' ein trauriges Gesicht die Natur diesem Frohsinn verbreitenden Komiker gegeben hat; der Maler hat ein sprechendes Porträt geliefert und der Kupferstecher mit Talent und Fleiß gearbeitet. Wir werden den neuesten englischen Kupferstichen einen besonderen Artikel widmen und verweisen die Leser auf denselben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Stuttgart.

(Versteigerung von Kupferstichen und Handzeichnungen.)

In der Versteigerungs-Anstalt für Bücher und Kunstsachen von Antiquar F. F. Autenrieth werden vom 18. Februar 1833 an eine Anzahl Kupferstiche aus der englischen, französischen, niederländischen und deutschen Schule, und Handzeichnungen im Aufstreich verkauft. Der 850 Nummern starke Katalog wird nicht nur von dem Unterzeichneten, sondern auch von jeder Buch- und Antiquariats-Handlung (in Leipzig von Herrn F. A. Brockhaus, in Frankfurt von J. P. Streng und in Nürnberg von Herrn Riegel und Wießner) gegen portofreie Einsendung der Briefe unentgeltlich abgegeben. —

F. F. Autenrieth, Antiquar.

Kunst-Anzeige.

Durch alle Kunst- und Buchhandlungen ist zu beziehen:

Katalog von Kunstsachen und Büchern, welche in der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) in Leipzig vorräthig oder durch dieselbe besorgt werden. Zeichnende Künste und ihre Literatur 1te Abtheilung. 1833. 5 Bogen gr. 8. Gratis.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 6.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 17. Januar 1833.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

2.

Gallerie brittischer Künstler.

(Fortsetzung.)

Der Raum, welcher den Wasserfarben-Malereien geweiht ist, erweist sich nicht minder mannichfaltig und anziehend, wie die übrigen Säle. Wir können das Bessere nur andeuten. „Skizze von James Northcote, in seinem Sterbezimmer und kurz vor seinem Tode, gefertigt von D. M'Clise. Die Aehnlichkeit ist so bewundernswerth wie die Ausführung und die Wirkung. — „Pallast Philipps des Schönen zu Paris," von J. Holland. Dieser Künstler zeigt sich hier in einem neuen Gebiete und ist so glücklich wie in seinen frühern Arbeiten. „Skizze einer jungen Dame," von S. J. Rochard. Höchst anziehender Ausdruck, sehr geschickte Behandlung. — „Schloß von Dieppe" von C. Marshall. Eine geschickte Probe von malerischer Architektur, kühn in der Ausführung und von klarer Wirkung. — „Wassermühle zu Gangville" von J. W. Allen. Wir nennen diese Arbeit unter vielen andern von demselben Künstler, weil sie seinen Styl am besten charakterisirt. Allen zeichnet sich durch den pittoresken Charakter seiner Darstellungen, durch die keusche Einfachheit der Färbung und durch eine große technische Fertigkeit und Gewandtheit aus. Technische Studien finden sich hier noch von Stark, Burgeß, Herriot, Bayley, T. E. Hofland (besonders seine Hampstead-Haide), Hancock (Thierstück), S. A. Hard (das Innere von St. Alban's, mit Mönchen am Sarge des Heiligen), J. M. Ince (mehrere treffliche Arbeiten, unter denen wir „Greenwich-Hospital" als die klarste und glänzendste auszeichnen), W. Derby (Gegenstände aus dem niedern Leben), R. Brondard (Stillleben), S. Gompertz (sehr anziehende Gruppen).

Unter den Miniaturen stehen die Arbeiten der Mrs. Robertson fortwährend oben an, obgleich sich mehrere Leistungen finden, welche den Charakter einer hohen Vollendung an sich tragen; wir nennen unter diesen die Arbeiten von J. Holmes, W. Barelay, J. W. Wright, und Miß T. Corbaux.

Endlich haben wir noch einiger Frucht- und Blumenstücke zu gedenken. Das Beste in diesem Zweige ist eine „Composition von Blumen und Früchten nach der Natur" von Mrs. Withers. Diese schöne Gruppe von Blumen und Früchten vereinigt zu gleicher Zeit die höchsten Eigenschaften dieses Kunstzweigs. Nicht minder lobenswerth ist „eine Gruppe von Blumen" von Miß J. F. Minton. In einer „Gruppe von Rosenpappeln" von W. Spry ist Anordnung, Zeichnung und Färbung gleich ausgezeichnet. Ein Blumenstück von G. Sinzenich zeichnet sich durch dieselbe Wahrheit und zarte, vollendete Ausführung aus, welche sein „Grasfinkennest" charakterisirt.

3.

Ausstellung der neuen Gesellschaft von Malern in Wasserfarben.

Die Gallerie dieser neuen Gesellschaft bietet an sich viel Interessantes; sie ist aber auch schon deßhalb anziehend, weil sie uns mit Künstlern bekannt macht, deren Namen, wenigstens noch eine Zeit lang, unbekannt geblieben wären und deren Werke den Sälen der alten und lange bestehenden Gesellschaft von Malern in Wasserfarben keine Unehre gebracht hätten. Wie zu erwarten ist, zeigt diese Ausstellung größtentheils Landschaften, und die Gesellschaft fand bei den Künstlern von Ruf lobenswerthe Unterstützung. Auch Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben, Frucht- und Blumenstücke und Stillleben, mit Geschick ausgeführt, sind hier zu sehen. Alles das und eine kleine Anzahl guter Miniaturgemälde bildet einen recht braven Anfang und diese Gesellschaft dürfte den Beifall und die Unterstützung der Kunstfreunde in hohem Grade verdienen.

Wir gedenken zuerst der Arbeiten von Bentley, die nach Geist und Charakter den ächten Künstler verrathen; seine Ansichten in den Hochlanden, bei Dünkirchen und Liechfield, sind wohl die gelungensten. „Der

Kirchhof, auf welchem Gray seine Elegie schrieb," von J. Powell, ist großen und feierlichen Charakters und die Ausführung dem Gegenstand vollkommen angemessen; von diesem Künstler sind noch einige andere Arbeiten hier, welche gleichfalls von seinem seltenen Talente zeugen: dahin gehört „St. Alban's, von Holywell Hill aufgenommen" und „Figuren am Strand zu Folkstone." — „Die alte Mühle und Brücke zu Nantes, an der Seine," von C. R. Stanley. Dergleichen Darstellungen eignen sich ganz besonders für den Pinsel dieses Künstlers, obgleich seine übrigen hier befindlichen Arbeiten auch gelungen zu nennen sind. — „Abgeschiedenheit, Worsbro' Dale in Yorkshire" von W. Cowen. Dieser junge Künstler hat in Italien schöne Studien gemacht, wie sein „Lago maggiore" in unserer Ausstellung darthut; aber er hat in der Heimath eine Gegend zur Darstellung gewählt, welche sein Talent nicht zu seinem Nachtheil zeigt. Sein Grün ist zu grell, — der einzige Vorwurf, den man seinen Arbeiten machen kann. „Strafsenscene zu Kiel, Holstein," von J. M. Ince. Unter mehreren sehr verdienstvollen Gemälden dieses Künstlers ist das genannte das glanzreichste und wegen seiner seltenen Klarheit bewundernswerth. — „Höhle in dem Thale von Clwyd, in Nordwales" von T. Wood. Man kann in Wales keine romantischere Aussicht finden wie diese; die Geschicklichkeit der Ausführung dürfte etwas nicht minder seltenes seyn. Das Gemälde ist des Pinsels von Salvator Rosa würdig. — „Das Innere der Kirche von Tottenhall, in Staffordshire," von S. R. Lines jun., an sich höchst malerischen Charakters, von dem Künstler wahrhaft poetisch aufgefaßt und meisterhaft in Farbe gesetzt. — „Ansicht von Millank am Morgen" — „Tower-stairs in der Dämmerung" — „Ansicht von Greenwich bei Sonnenuntergang," von G. F. Phillipps. Diese und mehrere andere Beiträge dieses Landschafters dürfen sich, was Wirkung und Ausführung betrifft, dem besten dieser Art an die Seite stellen; sie zeigen ein bisher wenig bekanntes oder beachtetes Talent, das zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt. — „Cottage bei Cromer," von J. Stark. Dieser Künstler malt gewöhnlich in Oel; dieser neue Versuch zeigt, daß er auch hier strebt, der Natur den Spiegel vorzuhalten; es ist „Wahrheit und Licht" in allen seinen Landschaften. — „Studien nach der Natur" von C. Duncan. Keusch, wahr und elegant.

Unter den Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben sticht eine Studie von C. T. Parris am meisten vor; sie ist eben so anziehend erdacht als vollendet ausgeführt und glänzt wie ein Smaragd vom reinsten Wasser. „Fischer, die ihre Netze flicken," von Brandard. Eine der geistvollsten Skizzen, welche die Hand dieses Künstlers je geschaffen. Gleiches Lob gebührt den vier Skizzen nach der Natur von R. W. Buß. Unter den ausgeführteren Arbeiten dieser Art glänzen noch J. Holmes „Julie" und „Lavinia" von W. Patten; die alte Frau in dem letztern Gemälde ist trefflich gemalt. — „Belinda an ihrer Toilette" von Miß F. Corbeaux. Die schöne Künstlerin hat den Triumph weiblicher Schönheit und weiblichen Schmuckes meisterhaft dargestellt. — „Das einschläfernde Buch" von J. M. Moyre. Wenn das Buch die Augen des Lesers schließen macht, so macht das Gemälde die des Beschauers sich weit öffnen; wäre etwas weniger Purpurfarbenes in dem Ganzen, so würden wir die Arbeit ein Meisterstück der Kunst nennen. — „Perlhuhn" und „Hase" von G. S. Shepherd. Ein gewöhnliches Talent reicht in unsern Tagen nicht hin, Gegenständen dieser Art ein absonderliches Interesse zu geben; dieser Künstler hat aber seine Aufgabe mit ungemeinem Glücke gelöst. — Auch muß man die Vielseitigkeit seines Talentes als Landschafter anerkennen. Sein „Waizen-Aufladen mit Schnittern" und sein „Heumachen bei regnerischem Wetter" sind herrliche Darstellungen, wahr aufgefaßt und technisch vollendet. — „Niemand will mich heirathen" von T. Uwins. Der Refrain einer alten Ballade („Nobody comes to marry me") ist hier gut ausgedrückt; das schöne Bauernmädchen, das ihre vereinsamte Lage beklagt, erregt unsere ganze Theilnahme. — „Des Spielers letzter Satz," von T. Clater. Diese Darstellung ist eine Wiederholung in Wasserfarben. Das Oelgemälde ist in der Suffolkstreet-Gallerie. In beiden ist der Ausdruck und Charakter mit keder Hand hingeworfen und das Helldunkel ist ganz in Rembrandt's Weise. — „Vogelsänger" — „Toilette" — „Zaubern" und andere Arbeiten von R. Farrier sind brave Arbeiten; man staunt aber mit Recht, daß ein Künstler von Farrier's Talenten sich so häufig wiederholt. — „Beauchamp Chapel zu Warwick," von J. Holland. Der Künstler hat den feierlichen Charakter des dargestellten Gegenstandes noch dadurch gesteigert, daß er eine betende weibliche Gestalt hinzufügte. — „Alte Gebäude zu Saudwich in Kent" von J. Fuge. Sehr malerisch, wie die meisten Arbeiten dieses Künstlers; die Ausführung einfach und wahr. Aehnlichen Charakters sind die Gemälde von T. Matey, z. B. Ueberbleibsel einer alten Mühle, Aberdills, Neuth-Thal in Nordwales u. A.

An Blumen und Früchten fehlt es dieser Ausstellung nicht; das Beste in diesen Zweigen haben Mrs. Withers, Mrs. Denis Dighton und Miß Bowley geliefert.

Auch unter den Miniatur-Malereien ist Einzelnes sehr anziehend. Dahin gehört „Porträt einer jungen Dame" von Mrs. Green; ein Zephyr" und „eine junge Dame von Stand" von S. J. Rochard; „Por-

träts der Maler T. Maisey und J. Powell" von W. Patten u. s. w.

4.

Aeltere Gesellschaft der Maler in Wasserfarben.

Wir begegnen hier zuerst den neuesten Arbeiten von Dewint und Prout, welche beide Bewundernswerthes geleistet haben, obgleich sie ihrem bisherigen Style nicht ganz treu geblieben sind, indem der erste mehr, der andere weniger Localfarbe hat, als gewöhnlich. Von F. Taylor sind sehr wohl verstandene Arbeiten hier zu sehen, unter welchen „des Wächters Wache" vielleicht die anziehendste ist. Auch Hunt hat vieles Treffliche beigesteuert, besonders ist der „Kopf eines Negers" eben so schön im Ausdruck als wundervoll in der Ausführung. Unter den architektonischen Malereien sind die ausgezeichnetsten von Wild, Nash und Macenzie; Barret, Hill, Austen, Wright zeigen sich sehr zu ihrem Vortheil und Miß Byron hat sich als geschickte Fruchtmalerin erwiesen. Betrachten wir nun einige der besten Erzeugnisse näher, so fallen uns vorzüglich die der Miß L. Sharpe in das Auge und unter diesen die „Scene aus dem Spectator" (Vol. 1. Nr. 80.). Diese Scene zeigt die weibliche Eifersucht in dem glänzendsten Style. Das Begebniß ist mit der ganzen Größe einer historischen Thatsache behandelt. Man darf sich nur denken, das ohnmächtig hinsinkende Weib habe Gift getrunken, das ihr von der triumphirenden Nebenbuhlerin gereicht worden, und man hat das Interesse einer wahren Tragödie statt des bloßen Bildes der Eitelkeit. Die Ausführung ist mit der Vortrefflichkeit der Erfindung in vollkommenem Einklang.

„Das Bankett" von J. Stephanoff. Dieses Gemälde ist aus Auftrag des Königs von England gefertigt worden. Die Scene ist aus Shakespeare's Heinrich dem Achten und stellt den verliebten Monarchen dar, wie er Anna Bullen zum erstenmal sieht. Der Gegenstand hat dem Künstler eine erwünschte Gelegenheit geboten, seine Geschicklichkeit in der Blumenkranzartigen Färbung zu zeigen, in welcher er sich so oft und nie mehr ausgezeichnet hat als bei dieser Arbeit. Gestalt und Stellung des Königs sind wohl verstanden, würdig und gefühlvoll zugleich. Der Kardinal zeigt sich etwas zu theatralisch. Das glänzende Kostüm und die Wirkung des Lichts aus dem Fenster in dem heitern Theil der Halle sind ganz geeignet, die Schönheit des Ganzen zu erhöhen. Derselbe geistreiche Künstler hat auch eine Skizze zu einem neuen, auf Befehl des Königs zu vollendenden Gemälde in diese Ausstellung gegeben, welche sein Talent in einem andern Genre zur Anschauung zu bringen verspricht und zur nächsten Ausstellung vollendet seyn wird.

„Eine That ohne Namen" von G. Robson. Wir sehen hier eine ächt poetische Darstellung des See's Coriskin nach Walter Scott, wie man sagt; wir glauben jedoch, der Künstler habe eher nach der Natur gemalt. Es ist eine schaurige Scene in einsamer Verödung, groß und erhaben erfunden und sehr geschickt ausgeführt. Derselbe Künstler hat eine „Ansicht von der Westminster-Brücke" hier, welche sein Talent von einer neuen Seite zeigt; er hat in einer glücklichen Stunde dieses ehrwürdige Werk unter so reinem und anziehendem Effect gesehen.

„Architectonische Composition" von G. Cattermole. Die Arbeiten dieses Künstlers zeugen stets von einer fruchtbaren und ausserordentlichen Einbildungskraft und ziehen die Aufmerksamkeit unwiderstehlich auf sich. Wir wissen kaum, ob wir die düstere Größe dieses Werkes in seinem architectonischen Charakter oder die wundervolle Geschicklichkeit mehr bewundern sollen, mit welcher die massiven aber hinfälligen Säulen dargestellt sind. Die Gestalt des einsamen und geheimnißvollen Geistlichen steht vielleicht zu sehr in dem Mittelpunkt des Gemäldes, was der Wirkung schadet.

„Hochländische Gastfreundschaft" von J. F. Lewis. Eine reiche Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Kostüms und eine Heiterkeit der Färbung, die dem Auge ungemein wohl thut. Die Gesellschaft ist der Art, wie ein Maler, ein Jäger und ein Reisender sie gerne findet und nicht leicht wieder vergißt. „Die Thüre einer schottischen Fischerhütte" und „Fischweiber, Newhaven, Edinburgh," von demselben Künstler, zeigen gleichfalls sein Talent und sein Gefühl für das Malerische sehr vortheilhaft.

„Ansicht in Cowes Hafen, auf der Insel Wight" von Copley Fielding. Der Künstler hat die Darstellung der Gewalt der Elemente vollkommen in seiner Hand. Die ergreifende Mischung von düsterem Nebel und gelegentlichen Lichtstreifen zieht hier eben so sehr an, wie in einem andern seiner Gemälde „Schiffe bei steifem Wind, bei Carlshott, Schloß in Hampshire" die wogende Bewegung des Wassers und dessen Durchsichtigkeit fast unübertroffen erscheint.

„Die Wittwe" von Miß L. Sharpe. Es ist wohl ein Scherz, wenn die schöne Künstlerin ein so reizendes Wesen darstellt, wie es sich von den Freuden und Wonnen des Lebens abwendet und sich nur dem Bilde ihres theuren Hingeschiedenen weiht; sie kann unmöglich an die Möglichkeit der Sache glauben; aber als Gegenstand eines Gemäldes nimmt sich alles das vortrefflich aus,

und Effect und Ausführung sind hier glänzender als in irgend einem andern Werke der Miß Sharpe.

„Zigeunerlager“ von P. Dewint. Der Charakter und die Sitten dieses irrenden Stammes lassen sich in diesem schönen Gemälde sicherer studieren, als durch einen Besuch in seinem Lager. Unseres Künstlers Geschicklichkeit und Geschmack hat den Vorwurf mit allen Reizen des Malerischen aufgefaßt; die wilde und öde Haide und die panoramaartige Ausdehnung der Landschaft jenseits derselben geben dem Hauptgegenstande das höchste Interesse.

„Wintermeere mit Schiffern“ von D. Cox. Eine wahre Fernlandschaft, über welche Regenbogenfarben ausgestreut sind, und wo das Leben und die Geselligkeit sich in ihrem Festtagskleid und der freundlichsten Miene zeigen.

„Reiche Verwandte“ von T. Taylor. Etwas mehr aristokratischer Stolz würde dem Charakter dieses Gemäldes gut zu statten gekommen seyn; indessen beweist dieß, so wie mehrere andere Arbeiten unseres Künstlers, daß er sehr schöne Fortschritte gemacht hat.

„König Jakob der Erste und sein Juwelier George Herior“ von A. Chisholm. Eine bessere Arbeit hat dieser Künstler nie geliefert; sie reiht ihn in jedem Betracht den ersten englischen Malern in Wasserfarben an. Die Darstellung ist dramatisch, die Farbengebung glanzreich und effektvoll. Es ist in der Kunst nicht leicht, das Lachen, besonders das Lachen eines Königs, darzustellen; der Würde muß immer ein Opfer gebracht werden, und dies ist auch in einem gewissen Grade hier sichtbar; in jeder andern Hinsicht aber ist es ein bewundernswürdiges Gemälde.

„Jenny Jones vor Mrs. Deborah Wilkins“, von T. M. Wright. Wo mag wohl der Künstler sein Modell für diese eiserne Furie einer Mrs. Wilkins hergenommen haben? Die Gestalt dieses Weibes ist eine Sünde wider das schöne Geschlecht, und die Natur hat nie etwas so Scheußliches erzeugt.

„Die Näherin“ von W. Hunt. Dieser Künstler hat nie eine schönere Einzelngestalt gezeichnet. Der Zauber der Einfachheit und des innigen Gefühls ist hier trefflich ausgedrückt.

„Dort am Abend“ von S. Austin. Dieser belebten Landschaft wurde ein Charakter des Lichts und eine Reinheit und Durchsichtigkeit der Färbung zu Theil, welche schwer zu übertreffen sind. Die „Landschaft an den Severn“ von demselben Künstler, eine einfache und gewöhnliche Baumgruppe, eine flache Gegend und ein kleiner Wasserspiegel, besitzt ein Interesse, das ihr kein gewöhnliches Talent hätte mittheilen können.

„Isaak von York, Rebekka und Gurth“, von J. W. Wright. Ein jüngerer Sprößling dieser geschätzten Malerfamilie, der zu schönen Hoffnungen berechtigt. In der vorliegenden Darstellung sind seine Figuren etwas zu breit im Verhältniß zu dem Raum des Gemäldes, und der Charakter Gurth's ist zu erhaben gehalten; Rebekka ist schön und anziehend. Eine andere Arbeit dieses jungen Mannes, „die vertrauliche Mittheilung“, ist voller Geschmack und Eleganz, die Ausführung leicht und lieblich.

„Charlton-Wald bei Greenwich, mit Dammhirschen“, und „Landschaft am Bach Lommond mit Thieren“, von Robson und Hills. Die Talente zweier Künstler haben sich hier mit großem Erfolg vereinigt. Man kann sich kaum etwas Klareres, Glänzenderes und Natürlicheres denken, als diese zwei reizenden Gemälde.

„Das Stück Pudding“ und „Brod und Milch“ von W. Hunt. Wenn sich dieser Künstler herabläßt, zu scherzen, so scherzt er immer, wie Samson, mit starker Hand; wir deuten auf die kräftige Ausführung.

„Pastorella von dem Hirten entdeckt — Abend“, von G. Barret. Eine Composition von klassischer Eleganz und Geschmack, wozu sich das Natürliche und Malerische gesellt. Die Figuren sind so ganz in dem Style von Westall, daß man bei dem ersten Anblick ein Werk dieses greisen Künstlers zu sehen glaubt. Auch der „Sonnenuntergang“ von Barret zeigt Glanz und Geschmack in Ton und Färbung.

„Zwei Schwestern vor dem Bild ihrer verstorbenen Mutter“ von Miß L. Sharpe. Der Gegenstand ist voller Gefühl und Innigkeit, die Charaktere gut verstanden, die Ausführung im besten Style.

„Das Innere der Abtei von St. Ouen,“ von F. Mackenzie. Dieses herrliche Gebäude wurde während der französischen Revolution fast ganz zerstört; unser Künstler hat es nach gültigen Ueberlieferungen in seinem ehemaligen Zustand darzustellen gesucht und die schwierige Aufgabe mit großem Geschick gelöst.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kunsthändlern und Künstlern.

Besitzern gestochener, noch brauchbare Abdrücke gebender Stahl- und Kupferplatten jeden Formats von guten ältern oder neuern Meistern, welche dieselben zu veräussern wünschen, können wir, auf Einsendung frischer Abdrücke, nach welchen die jetzige Beschaffenheit der Platten zu beurtheilen ist, Käufer zu angemessenen Preisen nachweisen.

Das bibliographische Institut in Hildburghausen und New-York.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 7.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 22. Januar 1833.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

4.

Aeltere Gesellschaft von Malern in Wasserfarben.

(Fortsetzung.)

Von dem übrigen Werthvollen, das diese Ausstellung bietet, erlaubt der Raum nur die Gegenstände und die Namen der Künstler anzuführen: „Ansichten von Venedig und Ulm“ von S. Prout. — „Hôtel des Velociféres zu Rouen“ von F. Nash (man sieht hier die Ueberbleibsel eines alten Klosters; die Diligence ist im Begriff abzufahren — treffliche Contraste, belebte und malerische Scene). — „Ein Getraidefeld, Lincoln in der Entfernung“, von P. Dewint. — „Fischerhütte zu Ventnor, Insel Wight,“ von W. Evans. — „König Cophueta und die Bettlerin,“ von H. Richter (das bettelnde Mädchen ist zu schön geputzt; wenn man zum erstenmal auf das Gemälde sieht, glaubt man den weisen Salomon und die Königin von Saba zu sehen; die Ausführung ist aber in Richters reinstem und bestem Style). — „Cottage-Scene bei Droxford“ von W. Evans. — „Arethusa, von Alpheus verfolgt und von Diana in eine Quelle verwandelt“ von T. Fielding (eine schöne Darstellung der spröden Nymphe in schmelzender Laune). — „Eingang in Gunton-Park, Norfolk,“ von J. S. Cotman. — „Die Flucht nach Aegypten“ von F. O. Finch (die Figuren sind dem Effect des Lichts, welches man durch die Baumstämme und Zweige eines Waldes glänzen sieht, ziemlich untergeordnet; der Charakter und die Behandlung sehr originell). — „Westfronte von St. Paul von Lindgate-Hill aufgenommen“ von H. R. Elser. — „Das Innere der St. Valentins-Kirche zu Jumieges an der Seine“ von F. Nash. — „Eingang in Guddon-Hall“ von J. Cox. — „Der öde Garten“ von G. Barret. — „Eine Rohrdommel“ von W. Hunt. — „Cheddar Cliffs in Somersetshire“ von S. Jackson. — „Das Innere von Haddon-Hall in Derbyshire“ von G. Cottermoll. — „Maidstone“ von G. Pyne. — „Der Bergstrom“ von J. Byrne. — „Neapel — Santa Lucia“ von J. D. Harding. — „Einsamkeit“ von G. Barret. — „Früchte“ von Miß Scott. — „Desdemona und Emilie“ von J. W. Wright. — „Ein Fort an der genuesischen Küste mit Fischern“ von W. Walker.

5.

Königliche Akademie.

Wir wenden uns sogleich zu dem Besten, was, unter vielem Trefflichen, die diesjährige Ausstellung der K. Akademie schmückt, nämlich zu D. Wilkie's herrlichem Gemälde: „Knox predigt vor den Lords, am 10. Juni 1559.“ Wenn man die friedlichen Gesichtszüge und die ruhige Haltung des Malers Wilkie neben diesem bewunderungswürdigen und kräftigen Gemälde steht, hört man auf, an die Wahrheit der Physiognomik zu glauben. All das Feuer von Knors Beredtsamkeit, das ganze bösartige aber niedergedrückte Gefühl der benurhigten Geistlichkeit, die ganze Angst und der Schrecken der Frauen in der Mittelgruppe, — diese und tausend andere Erregungen müssen dem Geiste des Künstlers eine Zeit lang gegenwärtig seyn, einen Theil seines Ich's gebildet haben, und doch haben sie keinen Eindruck in seinen Zügen zurück gelassen. Man kann diese bildliche Urkunde über eine historische Thatsache unmöglich betrachten, ohne die mächtige Wirkung in sich gewahr zu werden, welche in früheren Zeiten von der Kanzel ausging. Welche Gruppirung! Welcher Ausdruck! Welcher Reichthum der Farbengebung: die letztere vereinigt den Glanz der venetianischen mit dem tiefen und harmonischen Tone der spanischen Schule. Der lange Aufenthalt Wilkie's in Italien und Spanien scheint Talente in ihm geweckt zu haben, deren hohen Charakter man, trotz der großen Achtung, die er schon genoß, nicht in ihm vermnthete.

„Childe Harold's Wanderschaft in Italien,“ von J. M. W. Turner. Wir sehen auf dieses schöne, aber ungemein künstliche Gemälde wie auf eine Vision und können keinen Augenblick an seine Wirklichkeit glauben.

Dafür schätzen wir in hohem Grade die Naturwahrheit in zwei andern Gemälden von demselben Künstler, der, wenn er will, unnachahmlich ist. — Diese stellen dar: „Wilhelm III., Prinz von Oranien, von Holland kommend und nach einer stürmischen Ueberfahrt zu Torbay am 4. November 1688 landend“ und „Van Tromp's Schaluppe an der Scheldes-Mündung.“

Ein Gemälde von Etty wird durch folgende Worte bezeichnet:

„Die Lust am Helm, am Vordertheil die Jugend,
„Des Sturms uneingedenk, der aus der Weite
„Daherzieht, harrend seiner nächt'gen Beute.“

Der Sinn dieser Worte ist ziemlich moralisch; das Gemälde selbst ist aber lüstern und keineswegs geeignet, „das Herz durch das Auge zu bessern,“ wie von Hogarth's Werken gesagt worden ist. Einige der eingeführten weiblichen Wesen scheinen das kommenden Sturms gewärtig zu seyn. Sie sind ohne Frage vortreffliche Schwimmerinnen und mit dem Elemente wohl bekannt, mit welchem sie zu kämpfen im Begriffe stehen.

„Scene aus Shakspeare's Zähmen einer Widerbellerin“ von W. R. Leslie. Die reiche aber glänzende Draperie, welche Petruchio in komischem Zorn aufhebt, zieht das Auge anfänglich vielleicht zu stark auf sich; allein sie wird es nicht lange fesseln. Der Charakter der Katharina und ihre verhaltene Wuth sind trefflich gemalt. Nur eine ächte böse Sieben ist im Stande eine solche Erregtheit zur Schau zu bringen und nur ein vollkommener Künstler vermochte sie so genau zu beobachten und so geschickt darzustellen. In jeder Hinsicht, in Composition, Färbung und Effect, ist der Gegenstand meisterhaft behandelt.

„Ein Familien-Gemälde,“ nämlich Porträts des Marquis und der Marquisin von Westminster, des Grafen und der Gräfin von Wilton, des Lords und der Lady R. Grosvenor, und der Lady Mary Egerton, von W. R. Leslie. Wenn wir die große Schwierigkeit erwägen, eine Gruppe von Porträts so zu ordnen und zu halten, daß der Gegenstand als künstlerische Gesammt-Erscheinung Interesse erregt, so kann man Leslie's Talent nicht genug bewundern. Alles erscheint hier an seinem geeigneten Platze und ist natürlich, geschmackvoll und elegant zusammen gestellt; die Ausführung des Hauptvorwurfs so wie der Accessorien ist sorgfältig und schön.

„Ein Hindu-Tempel zu Rotas Gur“ von W. Daniell. Diese und ähnliche Darstellungen aus Ostindien (z. B. das Mausoleum eines Mohamedanischen Oberpriesters zu Sasseram, in der Provinz Bahar) vereinigen das Malerische mit der vollendetsten Technik; man sieht seit einer Reihe von Jahren stets werthvollere Darstellungen der Architektur, so wie das der Landschaft und des Costüms des Morgenlandes von diesem Künstler, so daß es eben so interessant als belehrend wäre, seine sämmtlichen Arbeiten in einem Local vereinigt zu sehen.

„Porträt von Sir Walter Scott in seinem Studierzimmer zu Abbotsford, die Proclamation der Königin Maria von Schottland vor ihrer Vermählung mit Henry Darnley lesend,“ von W. Allan. Eine treffliche Arbeit; die Aehnlichkeit ist vollkommen. Der berühmte Todte ist hier von einer großen Mannichfaltigkeit seltener und historisch interessanter Gegenstände umgeben und sein Lieblingshund liegt ihm zu Füßen.

„Landschaft in den Ligurischen Bergen bei Sarzana nach einem schweren Regen,“ von A. W. Calcott. Selbst die besten neuern Landschafter streben selten die Darstellung des Erhabenen an, ohne daß man da oder dort auf eine Lächerlichkeit stößt. Eine dieser seltenen Ausnahmen finden wir in C.'s Bild. Er hat die rasch vorübereilende Wirkung des Lichts auf eine hochromantische Berggegend aufgefaßt und mit einer Wärme, einer Wahrheit wieder gegeben, welche unwillkührlich zur Bewunderung hinreißt. Alles ist hier großartig, Schauererregend und doch ist nirgends eine Uebertreibung. Ueberhaupt ist Calcott ein eben so genialer als fleißiger Künstler, auch seine Vielseitigkeit verdient Anerkennung, denn seine „Grabruine“ besticht eben so sehr durch klassische Eleganz, wie seine „englische Wassermühle“ durch ihren rein idyllischen Charakter.

„Die zerstörenden Engel und bösen Geister unterbrechen die Orgien der Lasterhaften und Unmäßigen.“ Vision, von W. Etty. Diese ausgezeichnete Stizze zeigt uns Satan, der, seltsamer Weise, sein eigenes Werk zerstört. So ungereimt aber der Vorwurf ist, so zeigt sich doch in einzelnen Theilen die Größe und Kraft von Michel Angelo, und das Fleisch ist mit einer Ueppigkeit und Fülle des Pinsels gemalt, deren kein anderer englischer Künstler unsrer Zeit fähig ist.

„Mittagessenszeit“ von W. F. Witherington. Ein ergötzlicher Contrast mit dem eben genannten Gegenstande. Hier ist alles heitere Unschuld, in welche kein böser Geist einzudringen das Recht hat. Die Ausführung ist so sorgfältig und gleich gehalten, wie die der meisten Arbeiten dieses Künstlers.

„Ländliche Höflichkeit“ von W. Collins. Die Engländer verweisen alles Altmodische und kleinstädtisch Großväterliche in das alte Städtchen Gainsborough an der Trent. Dahin versetzt denn auch C. die Beschauer; die Scene zeigt die volle Kraft seines Pinsels; eben so in seinen „Kegelspielern,“ wo er mit Kennerstun in das Spiel eingeht. Die Scenerie in beiden Gemälden ist höchst pittoresk.

„Das vergessene Wort“ von W. Mulready. Einer der glücklichen Gedanken dieses trefflichen Künstlers, wie gewöhnlich in eine einfach natürliche Sprache gekleidet. Die Verwirrung in des Knaben Miene und Stellung ist unnachahmlich.

„Die schöne Maid von Perth am St. Valentin's-Morgen,“ von W. Allan. Der St. Valentins-Morgen ist für junge zärtliche Herzen in England eine sehr entscheidende Zeit. Wer einem jungen Mädchen zuerst zu begegnen das Glück hat, ist ihr vom Himmel bestimmt, sofern er ihr nämlich sonst schon bekannt und angenehm war; auch die freundlichen Gaben, welche man sich an diesem Morgen sendet, sind bedeutungsvoller, als sonst Geschenke zu seyn pflegen, da an diesem Tage lediglich die Liebe die Geberin ist. Mit einem solchen Vorwurf und mit Allan's Talent läßt sich viel ausrichten und der Künstler hat wirklich Ausgezeichnetes geleistet.

„Die Heiligen-Manufactur“ von T. Unwins. Der Künstler bietet hier eine komische und unterhaltende Darstellung abergläubischer Frauen; eine gut angewandte Satyre in Farben. Solche Manufacturen waren zur Zeit des Propheten Jesaias im Schwung und er hat sie (Kap. 41) in seinem kräftigen und materischen Style geschildert.

„Porträt von Rajah Rammohun Roy,“ von H. T. Briggs. Der Charakter dieses berühmten und außerordentlichen Morgenländers, der längere Zeit in London lebte, und der wahrscheinliche Einfluß seiner Ansichten und Schriften auf seine Landsleute und den Orient überhaupt, so wie der Ausdruck seiner Züge, die Würde seiner Person und der Glanz seiner Tracht geben einem solchen Gemälde den ganzen Werth eines historischen Werkes und die erhabene und bewundernswürdige Weise, in welcher der Künstler den Gegenstand ausgeführt hat, entspricht jenem Eindrucke vollkommen.

„Die jungen Architecten“ von D. Pasmore jun. Alle neuern Werke dieses jungen Künstlers zeigen sich durch Klarheit und Schönheit der Färbung aus; er weiß das Helldunkel so trefflich zu handhaben, daß er die meisten englischen Künstler in dieser Hinsicht übertrifft. Genremalerei scheint der Zweig zu seyn, in welchem er es am weitesten bringen dürfte.

„Hero, in Shakespeare's Viel Lärm um Nichts,“ von R. T. Bone. Ein anziehendes, reizendes Bild, mit der Klarheit und in dem Style von Rubens' berühmtem Chapeau de paille ausgeführt.

„Ansicht in Kensington Gardens“ von H. P. Bone. Diese Ansicht gehört zu den verborgenen Schönheiten des berühmten Kensington Gartens und weicht so sehr von dem gewöhnlichen Charakter desselben ab, daß nur ein ächter Landschaftsmaler sie finden und so meisterhaft darstellen konnte.

„Whitehall-Treppe am 18. Juni 1817“ von J. Constable. Man erzählt von Füßli, er habe eines Tags sein Zimmer in der königlichen Akademie in Somersethouse verlassen, um in den Saal hinauf zu gehen, in welchem die jährliche Ausstellung eröffnet war; von der stattlichen Treppe herab habe er einem der Diener des Instituts zugebrüllt: „John, bringe mir meinen Regenschirm; ich will Herrn Constable's Gemälde betrachten.“ R. Smithin, der regenspendende Heilige der Londner, hat in dem gegenwärtigen Bilde diesen Künstler abermals begeistert, denn es ist wässerig und bedrohlich, obgleich nicht so viel Sündfluthartiges darin ist wie in einigen seiner frühern Gemälde. Es sind aber bei aller Excentricität des Styls treffliche Einzelnheiten in Constable's Arbeiten, welche weit über dem Bereiche gewöhnlicher Talente liegen. So hat auch das vorliegende Gemälde Vorzüge, mit welchen sich einige Dutzend gewöhnlicher Maler ausstuhen könnten.

„Der feurige Ofen“ von J. M. W. Turner. Seit den neuen bewährten Einrichtungen gegen Feuersgefahr brechen auf Gemälden bei weitem mehr Feuer aus als in London selbst. G. Jones hat einen ähnlichen Brand in die königl. Akademie gebracht wie Turner. Dieses äußerliche Kunstfeuer ist nun aber nicht nur an sich eine betrübte Erscheinung, bei welcher man sich keine Hand, geschweige das Herz erwärmen kann; sondern diese übermäßig glänzende Farbengebung hat auch andere nachtheilige Folgen für die neuere Kunst, denn sie führt auch bei andern Gegenständen öfter zu einem gezwungenen und unnatürlichen Glanz, welcher dem Geschmack und dem Auge weh thut und an das Epigramm auf gewisse Künstler erinnert:

Mit Recht verschmäht ihr der Natur verhüllend Dunkel;
Sie kömmt schon allgemach, topfrend eu'r Gesimsel.

„Die Eröffnung der neuen London-Brücke“ von C. Stanfield. Dieses Gegenstück zu vorerwähnten sind bereits mehrere sehr gute Ansichten geliefert worden, die von Stanfield wirkt aber wie Aaron's Stab, sie verschlingt alle andere. Es ist ein wahrhaft prachtvolles Schauspiel, das sich hier dem Auge bietet; man fühlt sich zu der Stelle hingezaubert und theilt die Erregung der zahlreichen Versammlung. Sehr sinnig ist es, daß der Künstler die ueberbleibsel der alten Brücke durch einen der Bogen ihrer stolzen Nachfolgerin sehen läßt.

„Der verwundete Ritter“ von C. T. Parris. Dieses Gemälde hat sich in eine Ecke flüchten müssen, aber Verdienst strahlt nicht selten um so heller, je mehr man es verstecken will. Parris' Werk ist erhabenen Charakters, das historische und romantische Element trefflich vereinigend; die Figuren voller Eleganz und

Ausdruck, die Ausführung meisterhaft. Die Accessorien sind gut erfunden, geschmackvoll angeordnet und mit Geschick in Farbe gesetzt. Ein reicher, tiefer und harmonischer Farbenton herrscht in dem Ganzen vor.

„Baizen" von C. Landseer. Eine Jagd dieser Art ist noch niemals in dieser Weise dargestellt worden: es ist, als wäre das Gemälde in dem Fahne eines Luftballons aufgenommen worden. Die im tödlichen Kampf begriffenen Vögel sind dem Auge nahe gebracht, und man kann sagen, jede Feder sey voller Charakter und Ausdruck, während die Jagdgesellschaft mit dem größten Interesse von unten zusieht. Das Ganze ist in dem schönsten Kunststyl ausgeführt und namentlich für Freunde von derlei Vergnügungen, hinreißend.

„Vollendete Skizze von italienischen Mädchen, welche in Prozession zur ersten Kommunion gehen" von A. W. Calcott. Der treffliche Künstler sah in dem Augenblick, in welchem die Ceremonie statt fand, einen einzigen Sonnenstrahl auf den Hochaltar fallen und faßte den Entschluß, diesen Eindruck festzuhalten. Ein solcher Augenblick ist für den ächten Künstler eine Perle von hohem Werth und vergilt eine Welt voll Mühe und Arbeit. Ohne den Strahl, wie wohl manche möchten, für ein vom Himmel fallendes Feuer als Zeichen, daß das Opfer angenehm, zu halten, sondern das Ganze einfach in seinem malerischen Charakter nehmend, finden wir die Darstellung allen Anforderungen, welche man an ein Kunstprodukt dieser Art machen kann, entsprechend.

„Phädra und Cymochles" von W. Etty. Der Gegenstand ist aus Spenser's Feenkönigin (Ges. VI.) genommen; da man aber in dem Gedichte nicht findet, daß das verliebte Paar wegen des Nannes in dem Schiffe, das sie trug, in Verlegenheit gekommen wäre, so hätte der Künstler, ohne seinem Gemälde zu schaden, in dieser Beziehung besser für sie sorgen können; die Ausführung ist aber trefflich.

„Amoretten bemächtigen sich der Nester von Vögeln" von T. Stothard. Im Styl der Gemälde von Herculanum und mit dem gewöhnlichen Geschmack und der heitern Phantasie dieses greisen Künstlers ausgeführt.

„Der Dorf-Briefträger" von T. Clater. Es bleibt ungewiß, ob der Brief ein Liebesbrief oder ein Valentinchen ist; der Ausdruck in den Gesichtern der zwei Mädchen zeigt jedoch deutlich, daß die Botschaft höchst angenehm ist. Als Kunstwerk ist dieß eine von Clater's besten Produktionen. Die Wirkung des Helldunkels in dem Innern des Zimmers und die Ausführung der Accessorien sind bewunderswürdig.

„Schmuggler" von T. Webster. Das Innere dieses Gemaches zeigt einen Charakter ganz verschiedener Art vor dem des eben genannten Gemäldes. Der gierige Blick des Mannes mit dem Telescop, und der Ausdruck und die Geberde seines Gefährten sprechen von naher Beute oder bevorstehender Gefahr. Eine der geistreichsten Arbeiten des geschätzten Künstlers.

„Aschenbrödel" von C. Landseer. Die Geschichte ist brav erzählt und in Bezug auf Färbung und Effect meisterhaft gehalten. Ein Mißgriff dürfte es seyn, daß der Künstler die beiden Schwestern zu modern kleidete. Die Wirkung des Mährchenkasten wird dadurch vernichtet.

„Die Wassermühle" von F. R. Lee. Trotz des schlechten Platzes, den man diesem Gemälde anwies, springen seine Schönheiten in das Auge. Der Vorwurf ist sehr malerisch, die Ausführung frisch und lebendig.

„Der Zug zur Taufe, Scene zu Ariccia bei Rom" von P. Williams. In dieser geschmackvollen Composition ist ein hinreichender Contrast der Charaktere und Costüme, um sie höchst malerisch zu machen, und die Geschicklichkeit und Sorgfalt der Ausführung würden selbst einem weniger erhabenen Vorwurf Interesse geben.

„Puck entzaubert Botton; Oberon und Titania versöhnen sich; Peachblossom, Cobweb, Moth und Mustardseed bringen Geschenke dar," von D. M'Clise. Bei den großen Fortschritten, welche dieser begabte Künstler in Oel und Wasserfarben-Gemälden macht, war man doch nicht auf ein so treffliches Werk von seiner Hand vorbereitet, in welchem ein glänzender Aufschwung der Einbildungskraft mit der geschicktesten und glänzendsten Ausführung Hand in Hand geht.

„Der Schauspieler Matthew's als Monsieur Mallet in Moncrif's Drama dieses Namens," von G. Clint. In Styl und Ausführung gleichen Clint's Gemälde denen des verstorbenen Zoffany; dieselbe Wahrheit, dieselbe lebendige Auffassung und geschickte Ausführung.

(Der Beschluß folgt.)

Stuttgart.

Bei den Gebr. Mäntler dahier ist ein „Verzeichniß der Kupferstiche, Lithographieen, Handzeichnungen, Gouache-Gemälde u. s. w." erschienen, die sich unter dem Nachlaß des Herrn Geh. Hofraths und Directors der K. Hofbauk, Heinrich von Napp, befinden, und am 2. Mai versteigert werden sollen. Die vielen werthvollen Kupferstiche, die darin enthalten sind, zeichnen sich größtentheils noch durch Güte des Abdrucks und schöne Erhaltung aus. Namentlich dürften Kunstfreunde auf die vielen Blätter von Chodowiecki und Boissieu aufmerksam seyn, welche letztere eine vollständige und vortrefflich erhaltene Suite bilden. Unter den Handzeichnungen finden sich viele Landschaftstudien aus Italien von dem Stuttgarter Maler Harper, einem im Ausland wenig bekannten Künstler.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 8.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 24. Januar 1833.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

5.

Königliche Akademie.

(Fortsetzung.)

„Porträts zweier Hunde“ von T. Woodward. Dieser Künstler gehört zu den geschicktesten englischen Thiermalern; die genannte Arbeit ist ein Meisterstück in diesem Kunstgebiet, das leider in England mehr Aufmunterung findet als die erhabenern und edlern Zweige der Malerei.

„Archimedes“ von H. Watt. Der Künstler hatte diesen Kopf in etwas kleinerer Form in die Suffolkstreet-Ausstellung gegeben und der Beifall, den er fand, hat ihn bewogen, ihn später größer auszuführen. Die Arbeit ist sehr gelungen und vereinigt einige der besten Eigenschaften der italienischen und flammändischen Schule.

„Ein Mädchen hört einem andern zu, das Guitarre spielt,“ von J. Z. Bell. Eine geschmackvolle Composition, der es theilweise nur an Wärme der Ausführung fehlt.

„Othello, Akt 5. Sc. 2.“ von E. D. Leahy. Der Charakter des Mohren ist gut gehalten und das Gemälde trefflich in Farbe gesetzt; aber das Drama und das Ganze als Composition bleiben hinter Leahy's frühern Arbeiten weit zurück.

Die Porträtmalerei hat durch den Tod von Sir Thomas Lawrence und Jackson sehr verloren. Man sieht viele sehr gute Porträts in der diesjährigen Ausstellung; allein es läßt sich nicht läugnen, daß der Geschmack und die Eleganz von Sir Thomas und die kräftigen und wahren Farben von Jackson sehr vermißt werden.

„Porträt des Königs Wilhelm IV.,“ von D. Wilkie. „Dasselbe“ von Sir W. Beechey. Man sieht sich natürlich hier zur Vergleichung aufgefordert. Der Ausdruck ist verschieden und jede der beiden Arbeiten hat ihre Verdienste. Das Porträt von Wilkie ist kräftiger, sowohl was Gesichtszüge als was die Haltung betrifft; überhaupt erhebt es sich eher zum Charakter eines historischen Gemäldes. Das von Beechey hat, wenn wir so sagen dürfen, einen mehr häuslichen Charakter; der Ausdruck der Züge ist der der Sorge und Bedrängniß; früher war ein düsterer Ausdruck dem Antlitz des Originals fremd, indessen mag die Einwirkung der Begebnisse seit seiner Thronbesteigung ihn geändert haben.

„Heiterkeit; Porträt einer Dame“ von J. Partridge. Wenn man von Turner's „Jessica,“ welche vor zwei Jahren in dieser Ausstellung war, mit Recht sagen konnte, sie schmecke nach dem Senftopf, so darf man von dem genannten Porträt behaupten, es habe einen Anflug von dem Rahmtopf bekommen. Der Lichteffect und die Durchsichtigkeit der Färbung sind aber trefflich.

„Porträt des Generals Lord Hill“ von H. W. Pickersgil. In dieser männlichen Arbeit wahrt der Künstler seinen Platz in dem Gebiete der Kunst mit einer Kraft, welche dem Charakter des Lord Hill ganz angemessen ist. Die Stellung ist leicht und unaffectirt, und obschon das Schwert in der Linken, sieht man doch, daß es in der rechten Hand ist.

„Porträt von Cyre Coote und von J. B. Moritt, im Costüm des Hochmeisters (Archmaster) der Gesellschaft der Dilettanti, auf deren Begehren gemalt“ von Sir M. A. Shee. Diese Porträts zeichnen sich, wie die Originale durch Rang und Charakter, durch ihren Kunstwerth aus und möchten wohl zu dem besten gehören, was der Präsident der Akademie hervorgebracht hat.

„Porträt von Buckland und von A. Sedgwich“ von T. Philipps, der erstere ist Professor der Geologie zu Oxford, der zweite bekleidet dieselbe Stelle zu Cambridge; beide sind mit gleich großem Fleiß ausgeführt, so daß die Eifersucht der alten Universitäten hier keine Nahrung findet. Ein drittes Porträt von demselben Künstler „Miß Pearson“ ist so meisterhaft, daß man es für eine Arbeit von van Dyck halten möchte. In der That sagt ein englischer Kunstrichter, freilich im Scherz, man begreife nicht, wie ein Künstler von Philipps hohem Charakter sich so weit vergessen könne, daß er ein Porträt von van Dyck unter seinem Namen in die Ausstellung schicke.

„Porträt von Mrs. Opie,“ von H. P. Briggs. Berühmt durch ihre schriftstellerischen Arbeiten und die Wittwe eines ausgezeichneten Malers, dessen Geschmack durch sie so bedeutend gewonnen hatte und dessen Farbe sie so trefflich zu mildern verstand, verdient Mrs. Opie eine Stelle unter den ausgezeichnetsten öffentlichen Charakteren England's. Man kann sich nur freuen, daß ein so geschickter Künstler, wie Briggs, es übernahm, ihre Züge zu verewigen, obgleich man auch gestehen muß, daß das Streben nach Effect zu sichtbar hervorvortritt. Das Auge des Beschauers soll sogleich gefesselt werden. Wenn doch die Künstler bedächten, daß nichts leichter ist, als die Augen der Menge einige Minuten zu frappiren und zu fesseln; daß es aber unendlich ehrenvoller ist, den denkenden Kennerblick noch nach Jahren auf sich zu ziehen und ihn immer wieder zu fesseln.

„Porträt von Lady Mary For“ von G. S. Newton. Die einzige Arbeit, welche dieser brave Künstler in diese Ausstellung gegeben hat, ein Umstand, den man um so mehr beklagt, je bekannter man sich mit dem genannten Porträt macht, das in Bezug auf Ausdruck und Behandlung gleich ausgezeichnet genannt werden muß.

„Porträt von Miß Carlisle“ von H. Howard. Schön; der Künstler sollte aber doch bedenken, daß die stete Wiederholung derselben Manier am Ende monoton wird.

„Porträt von Harley (Schauspieler), von Henry Robinson und Miß Armine Herring“ von G. Clint. Bewundernswürdige Proben des Talents dieses geschätzten Künstlers, welche ihn den englischen Porträtmalern ersten Rangs anreihen.

„Gruppe; Porträts,“ von J. Hayter. Wir haben schon von der Schwierigkeit der Anordnung solcher Gruppen gesprochen. Hier sehen wir vier männliche und fünf weibliche Porträts, die sämmtlich ihre Blicke auf ihres Königs und Vaters Büste wenden. Der Charakter des Ganzen ist nicht erhabener Art, aber sehr freundlich und innig, der Ausdruck der Köpfe mannichfaltig und schön, das Gefühl, das alle beseelt, sprechend und anziehend.

„Porträt von Lord Warren“ von Mrs. Carpenter. Dieses herrliche Gemälde vereinigt fast alle Vorzüge der zwei oben genannten Künstler, des Thomas Lawrence und Jacksons. Wenn man diese und die Porträts der Mrs. J. Robinson, namentlich ihr Porträt eines Offiziers von der Leibwache, betrachtet, wird man geneigt, die Palme der Meisterschaft im Porträtmalen Frauen zuzugestehen.

„Porträt von A. W. Calcott“ von J. Linnell. Das Bild dieses geistreichen Künstlers ist sehr ähnlich und mit Liebe ausgeführt.

„Porträts des Viscount Hood und seiner Gattin“ von Sir W. Beechey. In Färbung und Ausführung den jüngern Werken dieses greisen Künstlers ganz gleich.

„Kinder im Garten spielend,“ Porträts von R. R. Reinagle. Der Vorwurf so reizend wie die Ausführung. Sonst finden sich hier noch treffliche Porträts von G. Beechey, R. R. Bone, Geddes, Harrison, Joseph, Lane, Reuton, Rothwell u. A.

Wenn man in den Raum herabsteigt, der „Antique Academy“ genannt wird, denkt man unwillkührlich an das Fegfeuer, wenn nicht an einen schlimmern. Das Licht fällt so schief in den Saal und an manchen Orten so spärlich, daß viele unglückliche Künstler, die in die Ecken verstedt wurden, niemals Hoffnung haben, dem Publikum bekannt zu werden. Auch die allgemeine Anordnung ist der Art und es gleicht darin ein Jahr so sehr dem andern, daß man sich kaum überreden kann, man sey nicht in der vorjährigen Ausstellung. Dieser Saal umschließt manches Treffliche, von dem wir Einiges nennen wollen und wir machen den Anfang mit den Emails.

„Karl der Zehnte, das Original von Gérard, in Email von H. Bone. Diese Arbeit ist schon 1829 vollendet worden. An der treuen Nachbildung läßt sich nicht zweifeln. Das Gemälde hat ganz den Pomp und die Pracht der königlichen Würde und ist ein glänzendes Kunstwerk.

„Des Herzogs von Sussex, Porträt in Email, nach T. Phillipps von J. Lee. Dieser Künstler macht schnelle Fortschritte und hat auch in dem genannten Werke seinen Geschmack und seine Geschicklichkeit bewährt.

„Die Jungfrau, das Christkind und Engel,“ nach dem in der Sammlung von J. Neeld befindlichen Gemälde von Carlo Maratti in Email von H. P. Bone. Gegenstände dieser Art verdienen dem Einfluß der Zeit entrissen zu werden; sie sind für alle Zeiten und ihre Schönheiten sprechen jedes Gemüth an. Henry Bone hat mit vielem Geschick das Seinige gethan, um eine der ersten Zierden einer Sammlung zu perpetuiren, welche seinem Urtheil und Geschmack ihre Vortrefflichkeit zu danken hat.

„Email-Porträt der Lady M. Fordice, nach T. Gainsborough“ von W. Esser. In dieser wie in andern Arbeiten ähnlicher Art zeigt Esser bedeutende Fortschritte in dem schwierigen Kunstzweig, dem er sich gewidmet hat.

In der Nähe dieses gelungenen Porträts sieht man einen trefflichen Kupferstich von W. Bromley, „Elgin-Marmor“ überschrieben und einen Theil des Frieses darstellend. Wäre der ächte Kunstsinn in England lebendig, so würden ähnliche Werke Unterstützung finden; aber ein hübscher Mädchenkopf oder ein Pferd ziehen die

Blicke und Käufer eher an als die Nachbildung der schönsten Ueberbleibsel vom Pantheon.

A. E. Chalon's Porträts nehmen ihren gewöhnlichen Platz in diesem Sale ein; die besten sind die von Miß E. Stropin und C. Eh. Jones. Chalon's Manier ist in ihrer Art vortrefflich; allein sie kann, wie alles Vortreffliche, zu weit getrieben werden. So scheint die Bajadere, ein Porträt der bekannten Tänzerin Taglioni, die Grenzen der Natur und des guten Geschmackes zu überschreiten.

„Porträts der Kinder von J. Nichels“ von D. M'Clise. Die Arbeiten dieses jungen und vielversprechenden Künstlers zieren mehrere Räume dieses Saals; in keinen aber zeigt er sich glänzender als in dem genannten Gemälde; Färbung und Ausführung sind gleich vortrefflich. Wir bemerken nur, daß, obgleich dieselbe Concentrirung des Effects bei einer Gruppe Porträts nicht wie bei andern Gegenständen wünschenswerth ist, die Theile in seiner Gruppe etwas zu sehr zerstreut sind und daß man bei mancher Einzelnheit eine weniger harte Behandlung erwarten dürfte.

„Abbotsford, Walter Scott's Wohnung“ und „Trowbridge Kirche und Pfarrhaus, Crabbe's Wohnung“ von W. Westall. Genie und Talent geben allem, was mit ihnen zusammenhängt, ein Interesse und dieses wird in den vorliegenden Fällen durch die Geschicklichkeit und den Geschmack bedeutend erhöht, den Westall in der Ausführung seiner Gemälde entwickelt hat.

„Todte Schnepfen“ von G. Sintzenich. Voller Wahrheit. Einige Federn, welche die Vögel verloren haben, sind so leicht und täuschend nachgebildet, daß der Beschauer sie wegblasen möchte. In der Zartheit und Feinheit, mit welcher S. Gegenstände dieser Art behandelt, kann kein englischer Künstler mit ihm wetteifern und man kann nicht genug bedauern, daß er sein Talent und seinen Fleiß nicht einem edlern Kunstzweige widmet. Wenn Jemand neben ihm in diesem Genre genannt werden darf, so ist dieß B. Bartholmus, dessen Vogelgefieder immer eben so wahr als schön ausgeführt ist und der seinen Arbeiten in der Regel Blumen und andere Gegenstände beigesellt, die in vollkommener Harmonie mit dem Hauptvorwurf sind und ihm ein höheres Leben mittheilen.

„Nacht — die große Horneule, die Fledermaus und Cactus Grandiflorus,“ von Mrs. Pope. Die Composition ist recht poetisch, die Ausführung zart und geschickt. Gleiches Lob verdienen hier noch die Blumen von Miß Jennins und H. Stinton, so wie „geöffnetes Taschenbuch, oder die wildwachsenden Blumen“ von E. Smith.

„Der Gang durch den Jordan“ von J. H. Niron. Dieser Künstler gehört der Schule Martin's an und hat hier wie in anderen Arbeiten bewiesen, daß er ein bedeutendes Talent besitzt, poetische Ideen zu verkörpern und das Außerordentliche und Wunderbare in Farben darzustellen.

„Ueberbleibsel des Tempels von Abusembal in Nubien,“ von J. Lamb. Der wackere Künstler hat diese Ansicht im Jahr 1824 an Ort und Stelle aufgenommen; sie ist panorama-artig und sehr fleißig ausgeführt. Die halbbegrabene Sphinx gibt kein Räthsel mehr auf, sondern predigt in ihrem sandigen Bette die Vergänglichkeit alles Irdischen.

„Der Treuschwur zwischen Ravenswood und Lucy Ashton“ von H. Corbould. Wir wählen diese schöne Composition aus vielen andern nach Walter Scott's Romanen von demselben Künstler gefertigten Blättern, da sie die einzige ist, welche das Auge erreichen kann; alle andern hängen so, daß man sie nicht näher in Augenschein nehmen kann. Je öfter Arbeiten dieser Art bloße Fabrikwaare sind, desto eher sollte man das Gelungene und Treffliche den Augen des Publikums recht nahe bringen.

Von J. Constable hängt hier ein eben so malerisches als gefälliges Trio ländlicher Darstellungen, eine Kirche, eine Mühle und ein Pachthaus. Es bedarf kaum einer Bemerkung, daß sie von dem Thau des Pinsels dieses Künstlers glänzen und funkeln.

„Porträt von Mrs. Peter la Touche,“ von A. E. Chalon. Gefällig, anziehend — wie die meisten Porträts dieses Künstlers, nur zu einförmig.

„Die Cascade des Machu in Nord-Wales“ von J. Byrne. Der Natur sehr treu nachgebildet und wohl der malerischeste Wasserfall, den je ein englischer Künstler gemalt hat.

„Porträt von Sir Roger Gresley“ von O. Oakley. Man kann sich nur freuen, das Bildniß dieses Schriftstellers durch die Hand eines Künstlers ausgeführt zu sehen, dessen Arbeiten eben so treu als technisch vollendet sind.

„Die Krönung am 8. Septbr. 1831. Eine Skizze“ von G. Jones. Ein Krönungsgerippe und nichts weiter. Jones ist ein talentvoller Künstler und sein Helldunkel ist auch in dieser Skizze von vortrefflicher Wirkung; das Ganze aber, die Composition, Haltung u. s. w. ist hier öde und nichts sagend.

„Abendscene“ von J. Varley. Ein glänzendes kleines Gemälde; in Gegenständen dieser Art ist Varley Meister.

„Porträt von Eh. E. Jerningham“ von Mrs. Gent, früher Miß Daniell. Geschmack und technische Fertigkeit charakterisiren dieses so wie die übrigen Arbeiten dieser Künstlerin.

„Porträt von John M. Lamb“ von F. Cruikshand. Es ist vielleicht kein Künstler in England, der so rasche Fortschritte zeigt, wie Cruikshand. Seine Miniaturen haben alle den Werth von Oelmalereien und zugleich eine Zartheit der Ausführung, welche man selten in diesem Kunstzweig findet. Die diesjährige Ausstellung ist überhaupt an guten Miniaturgemälden nicht reich und mannichfaltig genug, um uns hier mit einzelnen Arbeiten näher zu befassen. Das Beste in diesem Fache lieferten M. Haughton, Miß F. Corbeaur, A. Robertson, W. Egley, W. J. Newton, S. J. Rochard, F. T. Rochard, A. E. Chalon, M. E. Cole, Miß J. Robertson, Miß E. Jones, W. E. Roß, Mrs. E. G. Godwin. Auch J. M. Serympgeour ist zu nennen; seine Porträts sind in sehr kleinem Maaßstab in Oel auf Kupfer gemalt und werden in Armbändern und dergl. gefaßt, schon vielfach getragen. W. Bone's Arbeiten zeichnen sich fortwährend durch ihre Trefflichkeit und die Sorgfalt der Ausführung aus. Dieser junge Künstler tritt ganz in die Fußstapfen seines geschätzten Vaters und empfiehlt sich vorzüglich durch seine Gemälde in Email, deren Schönheit die jetzige Königin von England veranlaßte, ihn zu ihrem Emailmaler zu ernennen, eine Ehre, deren er sich durch sein Porträt der erhabenen Frau, nach Sir W. Beechey, vollkommen würdig gezeigt hat.

In dem Bibliothek-Saal sind die neuesten numismatischen Erzeugnisse das anziehendste; doch finden sich auch einige Gemälde hier, deren wir gedenken müssen, ehe wir zu jenen übergehen.

„Eine Vorstellung von der Treppe, welche zu den Himmelsthoren führt,“ von J. Gandy. Milton's verlornes Paradies hat dem Künstler diese Idee zugeführt. Gandy ist ein Mann von hohem Talent; aber er hat dieses Talent sehr vernachlässigt. In dem genannten Werke läuft seine Phantasie mit ihm davon und statt das Erhabene darzustellen, ist er auf das Lächerliche gestoßen.

„Architectonische Ruinen, eine Vision“ von Sir J. Soane. Eine meisterhafte Zeichnung, und ein reicher, harmonischer Ton der Farben; Vision-artiges ist übrigens nicht viel dabei zu schauen.

„Bruchstücke aus Pompeji“ von T. Scandrett, mit großer Geschicklichkeit zusammengestellt, und durch ihre Form und Mannichfaltigkeit in Charakter und Ton gleichermaßen anziehend.

„Skizze aus des Euripides Iphigenie in Tauris“ von Gandy. „Monument“ von G. G. Wyatville, „Ansicht der auf Kenfall Green zu erbauenden Kapelle“ von H. E. Kendall, sind schätzbare Arbeiten.

(Der Beschluß folgt.)

Nekrolog.

Mittwoch den 26. December, am Stephanustage Abends starb in Zürich der Veteran aller Kunstgelehrten in seinem 87sten Lebensjahre, Heinrich Füßli, der Verfasser der Supplementbände des allgemeinen Künstlerlexikon's. Aus einer berühmten Künstlerfamilie stammend, selbst von früher Jugend für Kunst und Wissenschaft mit jener ernsten Neigung eingenommen, welche dem geistreichen Forscher ein schönes Ergebniß seiner Anstrengungen sichert, ward er schon in seinem 20sten Lebensjahre in Rom durch Winckelmann für das Ziel seines Lebens begeistert, geregelt und geläutert, und verfolgte dasselbe unausgesetzt, obgleich seine Thätigkeit für Wahrheit, Licht und Recht vielseitig, und besonders auch in politischer Beziehung, in Anspruch genommen war. Seinem reinen Geschmacke verdankt z. B. Matthisson nächst der eignen Kraft den Ruhm, der ihn zu den besten Dichtern seiner Zeit reihte, denn er strich ihm zwei Drittheile seiner Gedichte, und gab nur das gediegenste Drittheil in unaufhörlich wiederholten Auflagen heraus. Füßli's wahre Freunde waren die Gebildetsten und Edelsten seiner Zeit durch alle drei von ihm erlebten Generationen; denn er blieb auch als Greis immer jugendlich heiter, und noch am Spätabende seines Lebens erhob die Morgensonne der Freiheit und Unabhängigkeit seines Vaterlandes seinen Geist, daß er siegreich über alle körperlichen Beschwerden und Gebrechen, als Seher einer schönern Zukunft für uns, seine Heimath begrüßte und die männlichen Geister segnete, welche mit Umsicht, Kraft und durchdringendem Verstande Alles wieder in's Leben führen, wofür immer sein Geist wachte und sein Herz schlug.

Die Kunstwelt darf hoffen, daß Füßli's Bildniß aus seinem schönen Greisenalter von 78 Jahren, nur als ächtes Kunstwerk, wie es sich für diesen Mann geziemt, in Kupfer oder Stahlstich erscheinen werde.

Kunsthändlern und Künstlern.

Besitzern gestochener, noch brauchbare Abdrücke gehender Stahl- und Kupferplatten jeden Formats, von guten ältern oder neuern Meistern, welche dieselben zu veräussern wünschen, können wir, auf Einsendung frischer Abdrücke, nach welchen die jetzige Beschaffenheit der Platten zu beurtheilen ist, Käufer zu angemessenen Preisen nachweisen.

Das bibliographische Institut in Hildburghausen und New-York.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 9.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 29. Januar 1833.

Der Hochaltar im Münster zu Breisach.

Ein Beitrag zur Geschichte altdeutscher Kunst

von

Professor Grieshaber in Rastadt.

Das Münster zu Breisach, der einzige, aus den Stürmen der Zeit nur seiner Unverwüstlichkeit wegen noch übrig gebliebene Zeuge von der ehemaligen Größe dieses von welthistorischer Berühmtheit zum Loose eines armen Landstädtchens herabgesunkenen Ortes, schließt ein so viel als gar nicht gekanntes, aber der Beachtung höchst würdiges Kunstwerk in sich: es ist dieß sein Hochaltar, ein Werk der Holzbildnerei aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. *) Größer als der Altar der, in Hinsicht auf Gegenstände mittelalterlicher Kunst, so merkwürdigen Kirche zu Lauterbach bei Oberkirch, dürfte er überhaupt an Umfang, Schönheit und guter Erhaltung, bis jetzt wenigstens, in Deutschland wenige seines gleichen haben. Da nun bisher meines Wissens noch nirgends eine Beschreibung **) davon erschienen ist, so versuche ich es, nachdem ich ihn, nach vielfältiger früherer Betrachtung, in den letzten Herbstferien neuerdings zum Gegenstande einer näheren Untersuchung gemacht habe, hier in Kürze eine zu liefern. Vielleicht haben wir von Prof. Dr. H. Schreiber zu Freiburg in seinen „Denkmalen deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein“ in Bälde eine vollständige des ganzen, einer solchen so würdigen, Tempels zu hoffen. Ich gebe diese Beschreibung um so lieber, als sie mir eine Gelegenheit darbietet, auf einen Jüngling von Breisach aufmerksam zu machen, der im Gebiete der Malerei zu den schönsten Erwartungen berechtigt, wenn ihm irgend ein hoher Gönner zu seiner Entwicklung und Ausbildung menschenfreundlich die Hand bietet.

Es nimmt der Hochaltar, am Ende des Chores stehend, der hier, wenn auch um vieles niederer, doch wohl eben so breit ist, als der eigentliche Chor, ohne den Chorumgang, im Freiburger Münster, die ganze Breite und Höhe desselben ein. Mit Ausnahme von zwei kleineren Oelgemälden auf Holz, von denen weiter unten ebenfalls die Rede seyn wird, ganz aus ungefaßtem Schnitzwerk bestehend, enthält der Altar vier oder, wenn man will, fünf Theile: das mittlere große Hauptbild; zwei Flügel; unter jenem, gerade hinter der Altarplatte, eine Figurengruppe; endlich ober dem Hauptbilde thurmähnliche Aufsätze mit durchbrochenen Nischen, in denen sich Figuren befinden.

Das Hauptbild, wie es bei dergleichen ältern Altarbildern gewöhnlich ist, in einem hier durch drei Bögen fommetrisch gewölbten Kasten befindlich, stellt in colossaler Größe die Krönung der Jungfrau Maria dar, und hat in Erfindung und Behandlung mit Baldung Grün's Gemälde im Freiburger Münster eine so auffallende Aehnlichkeit, daß ich versucht bin, zu glauben, unser Bildhauer habe des Malers Arbeit bei der seinigen, wahrscheinlich kaum zehn Jahre später vollendeten, vor Augen gehabt, ohne, wie wir sehen werden, auf Originalität zu verzichten. Ich verweise demnach auf Schreibers Beschreibung dieses Gemäldes *) und be-

*) Selbst Mone, der eifrige Forscher nach vaterländischer Kunst, wo er in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte des Mittelalter's (Bad. Archiv, II. Band, S. 157 ff. Vergl. S. 359. 60) auf die Werke der Bildschnitzerei unsers badenschen Vaterlandes zu sprechen kommt, kennt diesen Altar nicht einmal dem Namen nach.

**) Die wenigen Worte darüber in Kels's verdienstvollem Lexikon von Baden machen wohl auf diesen Namen keinen Anspruch.

*) Das Münster zu Freiburg im Breisgau, in: Denkmäler deutscher Baukunst, zweites Textheft S. 28. Der leichtern Vergleichung wegen setze ich die Stelle hieher: „Das Hauptbild gegen den Chor enthält die „Himmelfahrt oder vielmehr die Krönung der Jungfrau Maria als Gegenstand. Maria kniet in der „Mitte des Bildes, die abwärts gekehrten Hände gefaltet, das Haar geschweitelt, und in Locken herabwallend, das Gewand Goldstoff. Links vor ihr sitzt „Gott-Vater, rechts Christus, beide in blaßrothem „Oberkleide, mit der einen Hand die Krone über das „Haupt der Maria haltend, in der andern Scepter

merke bloß, worin beide Kunstwerke sich von einander unterscheiden.

Bei Baldung empfängt die, auch bei ihrer Verherrlichung demuthsvolle Jungfrau die Krönung knieend, und mit gefalteten Händen. Unser Meister aber stellte sie, wie es die Verschiedenheit seiner Kunst wohl nöthig machte, weil die Figur der Maria beim Knieen sonst zu weit vorwärts gekommen wäre, auf einem zwar erhöhten, aber ihres faltenreichen Gewands wegen nicht sichtbaren Throne sitzend dar, und die kreuzweis über der Brust liegenden Hände und der überaus anspruchslose Blick der Verherrlichten drücken hier aus, was dort der Maler auf andere Weise andeutet. Die Kronen, sowohl der Krönenden als der Gekrönten, sind, der Bauart des Tempels und dem Style des Altars mehr entsprechend, thurmartig, aber keine Tiaren, wie man sie bei Darstellung ähnlicher Gegenstände auf ältern Holzschnitten *) wohl bisweilen findet.

Auch ist unser Künstler in Hinsicht der Attribute der göttlichen Personen dem hergebrachten Typus getreuer geblieben. Beide krönende Personen tragen in der andern Hand einen Scepter; die Weltkugel ruht aber auf dem Knie des Vaters, **) nur durch die leise Berührung der äußersten Fingerspitzen der Linken haltend. Welch treffliche Andeutung der Allmacht! Wie sehr erinnernd an jene homerische Darstellung des Vaters der Götter und Menschen. ***) — Wie bei Grün umschweben auch auf unserm Bilde zahllose Engel in den verschiedensten Attituden die Hauptfiguren, einige mehr im Vordergrund in ganzer Figur, andere im Hintergrunde, nur als Köpfchen aus einzelnen Wölkchen heraus der Verherrlichung der Himmelskönigin zusehend, und sie mitfeiernd. Die in ganzer Figur tragen den Saum der Gewänder, oder thun ihren Jubel über das glorreiche Ereignis durch das Spiel der Trompeten, oder durch den Gesang von Psalmen aus aufgeschlagenen Psalterien kund. Auf einem der letztern steht die Jahreszahl 1526, wahrscheinlich das Jahr der Vollendung des Altars. Ein anderer Engel hält unterm Fuße zwischen Christus und Maria ein Täfelchen mit dem Monogramme des Meisters *H. L.*

Am oberen Theile dieses Hauptbildes, im Vordergrunde zieht sich ein, fast zwei Fuß breites, dichtes und sehr schön gearbeitetes, Gewinde von Laubwerk hin.

Dieses ganze Hauptbild ist mit sehr großer Richtigkeit der Zeichnung und mit sehr viel Kunst und Fleiß bearbeitet. Zumal das Antlitz der Figuren, und besonders das Marien's, so wie alle übrigen unbekleideten Theile, sind mit so viel Zartheit und Lieblichkeit behandelt, wie wenn sie aus Wachs bossirt wären. Sehr schön sind vorzüglich auch die Locken der Jungfrau, der lange majestätische Bart des Vaters und der kürzere Christi, und der Faltenwurf der Gewänder.

Von den beiden Flügel-Kästen enthält der Linke die ebenfalls noch etwas kolossalen Bildnisse der Stadtpatrone Breisach's, der heiligen Brüder und Märtyrer Gervasius und Protasius mit ihren gewöhnlichen Attributen, dem Schwert und der Geißel. Beide tragen Mäntel und Hüte, wie wir sie bei Rittern zu Anfang des 16ten Jahrhunderts sehen. Auf dem rechten Flügel befinden sich der heilige Stephanus, Patron der Münsterkirche und der heilige Laurentius, beide in römischer Toga und mit ihren bekannten Emblemen. Alle vier tragen Scheine, auf denen ihr Name steht. Auch diese beiden Flügel haben oben das gleiche Laubwerk, wie das Hauptbild, ihre Figuren sind aber nicht so ganz richtig gezeichnet.

Beide Flügel können geschlossen werden, denn es passen die Figuren derselben genau in die Vertiefungen des Hauptbildes. Sie waren aber dazu wohl bloß beim Transporte, nie aber in der Kirche selbst bestimmt, da die Rückseite derselben aus rohen Brettern und nicht, wie es bei dergleichen Altarflügeln häufig der Fall ist, aus einem Gemälde besteht. Deßwegen mögen die zwei großen Wandleuchter von gelbem Blech, die sich an den Scharnieren der Flügel befinden, ziemlich bald angebracht worden seyn, so wie die Wappen Oestreichs und Breisach's.

Die Figurengruppe unter dem Hauptbilde, und gerade hinter der Altarplatte, gleichsam wie in einem Gewölbe, bilden die vier Evangelisten, in der gewöhnlichen Reihe von der Epistelseite gegen die Evangelienseite auf einander folgend, und an ihren hergebrachten Attributen kennbar. Sie sitzen, wohl nach einer sehr sinnigen Idee, wohl Begeisterung am Altare, und sind eben im Begriffe ihr Evangelium zu schreiben. Jeder hat zu dem Ende in der Einen sein Rohr und in der Andern seinen Dintenbehälter. Der Ausdruck dieser Figuren läßt an Kraft nichts zu wünschen übrig, besonders ist die Muskulatur daran vortrefflich. Nur

*) So erscheint z. B. auf einem Dürer'schen Kupferstiche Gott Vater mit der päbstlichen Tiare. Siehe Heinken's neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Dresden und Leipzig. 1786. 8. I. Th. S. 177.

**) Doch sieht man öfters den Heiland mit der Weltkugel in der Linken und den Segen ertheilend mit der Rechten. Siehe ebendas. S. 326 ff.

***) Iliad. l. 5:8. seqq.

„und Weltkugel tragend. Ueber der Jungfrau schwebt „der heilige Geist; Engel, auf verschiedenen Musik„Instrumenten spielend, umgeben die Gruppe; selbst „der Hintergrund bildet ein Wolkenmeer, aus dem „einzelne, lichte Gestalten wie Elfande hervorvertreten; „die bei näherer Betrachtung wieder nichts sind, als „mehr und mehr in der Ferne verschwindende Engelsgestalten."

das Gesicht des jugendlichen Johannes ist minder gut gelungen. Schade, daß diese schöne Gruppe durch das erst später am Altar angebrachte, obgleich geschmackvoll gearbeitete, Tabernakel zum Theil verdeckt wird! —

Zu beiden Seiten dieser Gruppe sind zwei Oelgemälde, ein Ecce homo und eine Mater dolorosa von einem unbekannten, aber gewiß guten, deutschen Meister. Sicher sind sie gleichzeitig mit den Schnitzwerken des Altars, und bestimmt, den unteren Theil des rohen Altarkastens, in welchem sich das Hauptbild befindet, zu verdecken. Zu wünschen wäre, daß für ihre Erhaltung mehr Sorge getragen würde.

Nun bleiben noch die fünf thurmartigen Aufsätze oder dem Hauptbilde zu beschreiben übrig. Der Mittlere reicht bis an das Chorgewölbe hinauf und senkt sich sodann in einem kleinen Bogen wieder vorwärts herab. Er gilt deßwegen den Bewohnern Breisach's als Wahrzeichen, ob Jemand ihre Stadt und die Hauptmerkwürdigkeit derselben, das Münster, schon besucht habe, und folglich wisse, daß ihr Hochaltar, wie sie sagen, höher sey, als die Kirche. Dieser Aufsatz enthält übereinander der durchbrochenen Nischen mit Figuren zwei. Die zwei Aufsätze, nächst diesen, sind etwas niederer, und noch niederer die zwei äußersten, so daß also alle fünf mit einander eine Pyramide bilden. Jeder dieser vier letztern enthält nur eine Nische. Alle fünf sind reich mit Schnitzwerk verziert und unter sich verbunden. In der untern Nische des mittlern Aufsatzes ist das Bild von Mariens Mutter, der heiligen Anna, mit Maria und dem Jesuskinde, in der obern der mit Dornen gekrönte Christus. In den zwei nächsten Nischen, etwas niederer als Anna, befinden sich die Eltern der Heiligen Gervasius und Protasius, der heilige Vitalis, und die heilige Valeria; in den zwei noch tiefer angebrachten äußersten Nischen zwei Engel mit Cithern. Dieser obere Theil des Altars mit sinnreicher Schnitzerei nimmt sich um so besser aus, als er in vollem Lichte vier großer Fenster steht.

Das übrige Schnirkelwerk über der Gruppe der Evangelisten und am Fuße des Hauptbildes verräth sich, auch abgesehen vom Wappen der Societas Jesu, die lange Zeit durch dasselbe von den meisten katholischen Kirchen und Instituten und allen denselben gehörigen Geräthschaften Besitz ergriffen hat, wie Soldaten durch Aufpflanzung ihrer Fahne von eroberten Festungen; auch abgesehen davon schon durch seine Arbeit als späterer ganz überflüssiger Beisatz.

So strebt denn der Altar mächtig aufwärts, und trägt empor der andächtigen Gemeinde gläubigen Geist, der, gegründet auf das von den Evangelisten verzeichnete Gotteswort und genährt durch den Hinblick auf den, der früher verspottet und verhöhnt, nun zur Rechten des allmächtigen Vaters sitzt, zu vergelten Jedem nach Verdienst, Kraft und Stärke gewinnt durch die Betrachtung Jener, die nach wenigen Tagen des Schmerzes nun zu ewiger Verherrlichung gelangt ist, in Gemeinschaft mit allen treuen und standhaften Bekennern des Glaubens und der Wahrheit. Sehr an Bedeutsamkeit in dieser Hinsicht müßte der Altar gewinnen, wenn es der, durch den Verlust ihrer meistens im Elsaß gelegenen Güter sehr zurückgekommenen Münsterfabrik möglich wäre, den zwar schönen, aber die Betrachtung des Altars vom Langhause aus beschränkenden Lettner von seiner jetzigen Stelle, zwischen Schiff und Chor, rückwärts über den Haupteingang der Kirche zu versetzen.

Forschen wir nun nach Beendigung dieser Beschreibung nach dem Meister dieses Altars, so finden wir uns von allen historischen Nachrichten verlassen. Urkundliches darüber ist in Breisach nichts mehr vorhanden. Schon während der früheren Herrschaft der Franzosen über Breisach, unter Ludwig XIV. und XV., waren die wichtigsten Urkunden der Stadt über den Rhein gewandert, ohne je wieder zurückzukehren, und die wenigen, noch übrig gebliebenen gingen bei der muthwilligen Einäscherung Breisach's durch die Franzosen unter Robespierre's Schreckensregierung, im September 1793, ebenfalls mehrentheils zu Grunde. Mündliche Ueberlieferungen darüber sind auch keine vorfindlich. Wir sind also zur Ausmittelung des Künstlers lediglich auf das oben angeführte Monogramm verwiesen, und auf die, in einem der Psalterien befindliche Jahrzahl 1526, die ganz dem Style der Schnitzarbeit entspricht. Nun führt Heller*) unter diesem Zeichen einen Formschneider Hans Liefrink auf. Wann nun dieser gelebt, und ob er sich auch mit Bildhauerarbeiten in Holz abgegeben habe, ist mir beim Mangel aller weiteren Hilfsquellen völlig unbekannt. Vielleicht lieferte auch das benachbarte kunstsinnige Colmar, noch vor kurzem Martin Schön's Aufenthaltsort, oder Straßburg, den Künstler zu diesem Werke. Einen Maler Hans Leypmann hatte Schön zum Schüler.**)

(Der Beschluß folgt.)

*) Geschichte der Holzschneidekunst S. 175 und 126.
**) Siehe Heinecke S. 405.

Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832.

5.

Königliche Akademie.

(Beschluß.)

Die Freunde der Numismatik finden hier vieles Treffliche. „Die Preismedaille für das Winchester Col-

lege“ von S. Clint; „das große Siegel von England“ von B. Wyon; „Lord Brougham“ nach Baily's Büste von A. J. Stothard; die Krönungsmedaille; die Preismedaille der königl. Akademie der Künste; die botanische Preismedaille der Gesellschaft der Londoner Apotheker von W. Wyon, und drei Intaglio-Gemmen, den König, den Herzog von York und die Marquise von Angiesea darstellend, von J. de Beaux, sind wohl das Vorzüglichste.

In dem Berathungszimmer sieht man viele schöne Modelle von Kirchen, öffentlichen Gebäuden u. s. w. Das Beste ist das Modell für die St. Lucaskirche, Chelsea, von Miß Bessemes.

Schließlich haben wir den Leser noch in die „Model Akademy“ einzuführen, wo manches seine Blicke fesseln dürfte. Vor allem die „Marmorstatue von George Canning, aus Auftrag und auf Kosten seiner Freunde und Bewunderer zu Liverpool von Chantrey ausgeführt.“ Gewiß eine der würdevollsten Statuen, welche gesehen worden sind; ihr Charakter und das ganze Aeußere hebt die Nothwendigkeit jedes Schmucks und jedes Zierraths im Costüm auf. In heiterer Ruhe und Sammlung schlägt er den einfachen Mantel um sich, dessen Falten die Composition heben ohne der Figur zu schaden. Die Statue wird in dem Rathhaus zu Liverpool aufgestellt werden.

„Es ist nur die in Schlaf gewiegte Natur“ von E. H. Baily. Wer die Eva dieses Bildhauers gesehen hat, macht sich eine ungefähre Vorstellung von dem Charakter dieser holden Schläferin. Von dem Haupt bis zu den Fußspitzen Eine Linie der Anmuth und Schönheit; aber alle übrigen herrlichen Eigenschaften übertrifft der Ausdruck des Kopfes, der mit der schönsten Antike wetteifern kann. Man hofft, der Künstler werde das Modell bald in Marmor ausführen.

„Statue zum Andenken an den Feldmarschall Earl Harcourt“ von R. W. Sievier. Dem ehrwürdigen Greise sehr ähnlich, den es darstellt, die Gewänder schön angeordnet; überhaupt sind gute Vorstudien sichtbar. Diese Statue wird in der St. Georgs-Kapelle zu Windsor aufgestellt werden.

„Die Zigeunerin“ Marmorstatue von R. Westmacott. Der Künstler hat seiner Figur eine Erhhabenheit des Charakters gegeben, welche eher einer griechischen Nymphe als einer aus diesem irrenden Stamme zukömmt. Sie ist aber ein bewundernswürdiges Beispiel von seinem Geschmack und seiner Geschicklichkeit.

„Venus und Cupido,“ von J. Dinham. Eine Skizze in runden Figuren, schön und geschmackvoll componirt und wohl verdienend, daß sie in Marmor ausgeführt werde.

„Sommernachtstraum“ von W. Pitts. Ein wunderlicher und keineswegs unglücklicher Versuch dieses Künstlers, sein Talent für das Komische zu zeigen. Puck, auf einem Pilz als seinem Throne sitzend, und mit Ergötzen auf die winzigen Geister, von denen er umgeben ist, schauend, gestaltet sich zu einer trefflichen Gruppe, die leicht und anmuthig ausgeführt ist.

„Mord der unschuldigen Kinder“ von E. G. Papworth und „Gruppe aus dem Morde der unschuldigen Kinder“ von S. W. Arnald. Die Akademie hatte im letzten Jahre für diesen Gegenstand eine goldene Preismedaille ausgesetzt, welche der letztere Künstler erhielt. Wie groß aber auch das Verdienst dieser und ähnlicher Compositionen seyn mag, sie sind keine Gegenstände für das Auge des Publikums und der Künstler und Kunstfreund kann sie nur als akademische Uebungen ansehen.

„Duncan's Pferde“ von J. G. Lough. Eine ungemein geistreiche Gruppe, welche, verbunden mit dieses Künstlers früheren Leistungen, seine hohe Fähigkeit in Darstellungen energischer Thatkraft darthut.

„Die Cymbelspielerin,“ Marmorstatue von R. Westmacott jun. Wir bewundern die schönen Proportionen der jugendlichen Gestalt eher als die Handlung, welche weder natürlich, noch in Uebereinstimmung mit einer schönen Composition ist.

„Statue der betenden Jungfrau“ von L. Macdonald. Obgleich das Studium der Antike überall sichtbar ist, hat diese liebliche Gestalt doch ganz das Ansehen einer Original-Composition.

Das Modell zu einem Monument für den Earl von Pomfret, von E. H. Baily zeigt zu sehr die herkömmliche, um nicht zu sagen alltägliche Behandlung solcher Vorwürfe, um mit Theilnahme bei ihm zu verweilen.

Unter den Büsten, welche sich durch ihren Charakter oder die Ausführung auszeichnen, nennen wir: Büste des Earl von Harrowby von W. Behnes, John Crabb's von J. Ternought, einer jungen Dame von E. H. Baily, des Admirals Sir R. Keatts von W. Behnes.

In Marmor ausgeführt ist die Büste des Königs von J. Francis, der Lady Ashley von T. Campbell, des bekannten Dr. Bell von S. Joseph, des Earl von Esser von J. Francis, einer Dame von R. Westmacott jun., des Obristen Wyndham von J. E. Carew. Diese und die Statue eines Kindes von S. Crimsby, die Söhne von Beilby Thompson von R. J. Wyatt und das Modell zu einem Grabdenkmal für eine Dame von H. E. Baily, so wie verschiedene Arbeiten von Turnerelli gehören zu dem Besten, was die Akademie im Gebiete der Sculptur aufzuweisen hatte.

A.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 10.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 31. Januar 1833.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule.

Von

J. D. Passavant.

So hoch auch in Deutschland die Vortrefflichkeit der alten Kölner Malerschule gepriesen und so sehr sie anerkannt wurde, so hat man doch bei den wenigen bis jetzt aufgefundenen Nachweisungen aus Documenten noch kein Gemälde dieser Schule aufzuweisen, von welchem man mit historischer Gewißheit den Meister anzugeben wüßte. Eben so wenig ist selbst das einzelne, was man doch darüber berichten könnte, bis jetzt im Zusammenhang der Oeffentlichkeit übergeben worden. Ich wage es daher, über diesen Gegenstand dasjenige hier in chronologischer Ordnung mitzutheilen, was mir während meines letzten Aufenthalts am Rhein entweder durch Anschauung der Werke oder durch Mittheilungen darüber bekannt geworden ist. Vielleicht werden dadurch besser unterrichtete Forscher angeregt, über diesen Theil der Kunstgeschichte ein helleres Licht zu verbreiten, wodurch sicherlich alle Kunstfreunde zu Dank verbunden würden.

* *
*

In welchem Rufe schon im 13ten Jahrhundert die Kölner Malerschule gestanden, beweist eine Stelle im Parcival von Wolfram von Eschilbach, indem darin die Maler zu Köln und Maestrich, gleichsam sprüchwörtlich, als die besten in Deutschland erwähnt werden.

Zu den ältesten noch vorhandenen Werken dieser Epoche dürfen wohl die Wandgemälde in der Chorgruft zu Sta Maria im Capitol zu Köln gerechnet werden. Bei ihrem beinahe verlöschenen Zustande aber und da man sie nur mit Kerzenbeleuchtung sehen kann, erlaube ich mir über sie kein Urtheil; eben so mangeln auch historische Nachrichten darüber.

In besserem Zustande sind dagegen in der St. Ursula-Kirche in Köln die auf Schieferplatten gemalten Bilder der Apostel, vom Jahr 1224, wie eine mit dieser Jahrszahl gezeichnete Tafel ausweist. Sie befinden sich einestheils an dem Mittelaltar vor dem Chor, und andern theils an der Mauer des Seitenschiffs rechts. Erstere sind stark retouschirt, die in die Wand eingelassenen sind es zwar nicht, haben aber am meisten gelitten. Die Apostel sind stehend vorgestellt und eigentlich nicht gemalt, sondern nur dunkel im Umriß gezeichnet und farbig colorirt; an eine Ausbildung der Charaktere ist noch nicht zu denken; sie stellen nur ganz im Allgemeinen menschliche Gestalten in der Bekleidung nach dem hergebrachten Typus der Apostel dar. Auch findet man ihre Namen darunter geschrieben. Sie haben in der Behandlungsweise eine große Uebereinstimmung mit Miniaturbildern zu den Minneliedern, welche ich in verschiedenen Bibliotheken gesehen. Von der byzantinischen oder neugriechischen Behandlungsweise sind sie sehr verschieden, diese zeigt öfters in den Anlagen Reste einer bessern Kunstperiode und eine große Versunkenheit in der Ausübung. Bei unsern Malereien sehen wir vielmehr ein frisch erwachtes Leben, mit einer großen Unbehülflichkeit des Ausdrucks: viele der Stellungen der Apostel sind offenbar aus dem Leben genommen, ganz germanisch, und so wie sie in der byzantinischen Kunstweise niemals vorkommen. Auch die Behandlung und der Wurf der Gewänder sind sehr von letzterer verschieden. Diese Thatsache wird in sofern merkwürdig, als daraus hervorgeht, daß die Kölner Schule sich nicht allein, oder auch nur hauptsächlich aus der byzantinischen Kunstweise entwickelt hat, wie man dieses nach der Entwicklung der Malerei in Florenz irrig auch für die Malerschule in Köln angenommen hat.

Aehnlich in der Behandlungsweise wie die Malereien in der St. Ursula-Kirche sind auch zwei einzelne Figuren von Johannes dem Evangelisten und dem Apostel Paulus auf Goldgrund, in der ehemaligen Wallraffischen Sammlung, nun im Kölner Museum. Auch sie sind mit harten Umrissen gezeichnet und so zu sagen nur mit Farbe colorirt. Die sie umgebenden Verzierungen in einem Spitzbogen und die Mönchsschrift gehören dem 13ten oder 14ten Jahrhundert an. Nach dem Styl in der Malerei, oder vielmehr den Bewegungen

und dem Faltenwurf, würde ich geneigt seyn, ihre Entstehungszeit in die erste Hälfte des 14ten Jahrhunderts zu setzen. Ein drittes Bild derselben Zeit, in derselben Sammlung, ist ein kleines Cruzifix mit Maria und Johannes; dabei kniet der Donatar.

Meister Wilhelm.

Bekannt ist die Stelle aus der Limburger Chronik, wo es unter dem Jahr 1380 heißt. „In dieser Zeit „war ein Maler in Köln, der hieß Wilhelm. Der „war der beste Maler in allen deutschen Landen, als er „ward geachtet von den Meistern. Er make einen „jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er ge„lebt.“

In einer andern Ausgabe lautet diese Stelle: „1380. „Der Zeit ware der berumbt Maler in Cölln desglei„chen nit ware in der Christenheit; er malet einem als „wie er lebte, sein Name was Wilhelmus.“

Fast mit Gewißheit darf man annehmen, daß ein Meister Wilhelmus de Herle, welcher in alten Kölner Büchern schon im Jahr 1360 vorkommt, derselbe wie der in der Limburger Chronik erwähnte ist. Vom Jahr 1370 hat man von jenem einen Vertrag wegen der Rente eines Hauses; und in dem Schreinsbuch der Pfarre von Sancta Columba steht unter dem Jahr 1371 folgende Stelle, die eigentlich eine nähere Bestimmung des Vertrags von vorhergehendem Jahre ist. In Latein geschrieben, stehe sie hier verdeutscht. „Petrus Beggergasse“ (eine Straße in Köln) „und seine Frau Sibylla „übertragen dem Maler Wilhelm von Herle“ (ein Dörfchen im Bergischen, nahe bei Köln) „und seiner „Frau Jutta 6 köl. Mark in laufendem Gelde zur Zeit „der Ablöse, als Leibrente den genannten Eheleuten so „lange beide oder eines von ihnen leben wird, alljährlich, „halb um Weihnachten, halb um Johanni, oder 14 Tage „nach jedem Termin, unbefangen zu bezahlen, von zwei „Häusern unter einem Dach auf der Ecke der Schilder„gasse gelegen und zum Erbe genannt, wovon eins nach „dem Dom zu, und das andere nach dem Neumarkt zu „gelegen ist; auf welchem Hause die genannten Eheleute „auch 10 Mark köl. als jährliche Leibrente haften haben.“

Diese Nachricht, welche ich der gütigen Mittheilung des Herrn de Noel in Köln verdanke, belehren uns über den Geburtsort von Meister Wilhelm; daß er, schon 1360 in Köln anwesend und mit Frau Jutta verehelicht, sich spätestens im Jahr 1370 in dieser Stadt häuslich niederließ. Ferner ersehen wir nicht nur, welches Haus er in Köln bewohnte, sondern auch aus den Bedingungen, zu welchen er es erstand, daß er ein vermögender, oder doch viel erwerbender Künstler muß gewesen seyn.

Welche Werke sind nun aber unserm berühmten Meister Wilhelm zuzuschreiben? Darüber sind keine Documente bekannt.

Herr Professor Mosler in Düsseldorf*) war der erste, welcher darauf aufmerksam machte, daß es mehr als wahrscheinlich sey, daß das Gemälde am Grabmal von Cuno von Falkenstein in der St. Castor-Kirche zu Coblenz von Meister Wilhelm herrühre. Erstlich fällt seine Entstehung (1388) in die Zeit unsers Malers; sodann läßt sich erwarten, daß der Churfürst, Erzbischof von Trier, dieser mächtige Herr, sicher sein Grabmal von dem damals ausgezeichnetsten, berühmtesten Meister habe ausmalen lassen; endlich gibt die am Kreuz knieende Porträtfigur des Churfürsten einen sprechenden Beleg zu dem hohen Rufe, den unser Künstler als Bildnißmaler sich erworben hatte. Schwerlich dürfte man irgendwo in einer Zeit einen Maler treffen, der die individuellen Züge so bestimmt und lebendig dargestellt hätte, als es in diesem Bildnisse des Cuno von Falkenstein der Fall ist. Wir pflichten daher gerne jetzt der fast allgemeinen Annahme bei, daß diese Wandmalerei von unserm Meister herrühre. Hier noch die Angabe des Gegenstandes.

Bei Christus am Kreuze stehen links Maria mit St. Peter, rechts Johannes der Evangelist und St. Castor, eine Kirche haltend. Am Kreuze kniet der Erzbischof Cuno von Falkenstein, die Hände zum Gebet gefaltet.

Ich habe dieses Gemälde in seinem alten Zustande gesehen, mit manchen einzelnen Beschädigungen, aber sonst sehr gut erhalten; seitdem wurde es hergestellt, und obgleich man alle Vorsicht dabei anempfahl, so verlor es doch viel von seiner ursprünglichen Vortrefflichkeit, indem besonders die theilweise verloren gegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntniß sind ergänzt worden. Eine Abbildung dieses Gemäldes, worin jedoch der Charakter desselben nicht wieder zu erkennen ist, befindet sich im ersten Bande von Mollers Denkmälern deutscher Baukunst.

2) Ein anderes großes Werk, welches wir glauben dem Meister Wilhelm zuschreiben zu müssen, ist der große Altar aus der Kirche von St. Clara in Köln, der nun in einer der Kapellen des Domes steht. Dieser große Altar, wenn seine Flügelthüren aufgeschlagen sind,

*) Diesem meinem Freunde verdankt ich außer dieser, noch manche andere Notiz, die alte Kölner Malerschule betreffend, von denen ich hier mit seiner Bewilligung Gebrauch mache. Sehr zu wünschen wäre, daß sein gründlichen Forschungen darüber recht bald an's Licht treten möchten. Sicher würde dadurch viel zur Beleuchtung dieses Theils der Kunstgeschichte gewonnen werden.

zeigt eine reiche gothische Verzierung in Holz geschnitzt und vergoldet. Diese theilt die ganze Fläche in 13 Fächer ab, die in der Mitte horizontal durchschnitten, eine doppelte Zahl oder 26 Fächer darstellt. Der untere Theil hat in der Mitte ein Tabernakel, um die Monstranz hineinzustellen. Dieses bedeckt eine Thüre, worauf gemalt ist, wie ein Priester Messe liest. Die unten sich zu beiden Seiten anschließenden 12 Abtheilungen sind auf Goldgrund mit Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi ausgemalt: 1) die Verkündigung; 2) die Heimsuchung; 3) die Reise nach Bethlehem; 4) die Geburt Christi; 5) die Verkündigung an die Hirten; 6) das Christkind wird gewaschen; 7) die Anbetung der Könige; 8) die Darbringung in den Tempel; 9) die Flucht nach Aegypten; 10 der Kindermord; 11) die Rückkehr nach Judäa; 12) Christus lehrt im Tempel.

Die obere Reihe enthält 12 Darstellungen aus der Leidensgeschichte u. s. w. gleichfalls auf reich verziertem Goldgrunde. 1) Christus auf dem Oelberg. 2) Die Gefangennehmung Christi. 3) Christus vor Pilatus. 4) Die Geißelung. 5) Die Dornenkrönung. 6) Die Kreuztragung. 7) Die Kreuzigung. 8) Die Grablegung. 9) Die Auferstehung Christi. 10) Christus erlöst die Seelen aus dem Limbus. 11) Christus erscheint der Maria Magdalena. 12) Die Himmelfahrt Christi (man sieht von ihm nur den untern Theil.)

Wenn durch die Eröffnung des Reliquienkastens die gemalten Flügel zugedeckt werden, sieht man inwendig in reich verzierten, vergoldeten Tabernakeln die zwölf Apostel stehen; sie sind in Holz geschnitten und farbig bemalt (einige derselben fehlen). Unter ihnen sind in kleinen Fächern Reliquien in Büsten aufbewahrt.

Die Außenseite des geschlossenen Altars ist nicht auf Holz, sondern auf leicht grundirte Leinwand gemalt *) und scheint von einer andern Hand, als die innern Bilder. In der Mitte der untern Reihe ist Christus am Kreuze mit Maria und Johannes dargestellt; sodann zu den Seiten folgende 6 Heilige: Maria Magdalena, St. Elisabeth von Thüringen, Sta Clara, Sta Catharina, Sta Agnes und Sta Barbara.

Die Mitte der oberen Reihe nimmt die Darstellung ein, wie Christus im Grabe steht, und um ihn im Grunde die Leidensinstrumente. Die ihm zu den Seiten stehenden 6 Heiligen sind folgende: St. Antonius. St. Rudolphus, Bischof; unten im Rande ist hier ein gekröntes Schild, blau im Grund mit vielen gelben Lilien. St. Franciscus. Johannes der Täufer. St. Nicolaus von Bari und St. Laurentius.

*) Aus dieser Zeit kommen dergleichen Beispiele mehrere in Köln vor, z. B. die kleinen Bilder auf bloßer Leinwand, bei dem Buchhändler Herrn Schmig.

Die Köpfe in diesen Bildern sind meistens liebliche besonders die der Frauen; die Form davon rundlich, das Kinn aber etwas spitz. Der Ausdruck ist nicht sehr lebhaft, aber richtig. Die Proportionen etwas lang und die Figuren in ihren Bewegungen denen der Sculpturen des 14ten Jahrhunderts ähnlich. Die Flügel der Engel sind rundlich geschweift und in einzelne Federn endigend. Da eine gewisse Verschiedenheit in der Ausführung bemerkbar ist und man fast mit Bestimmtheit drei verschiedene Hände unterscheiden kann, so wird wohl Meister Wilhelm dieses Werk mit zwei Gehülfen ausgeführt haben.

Historische Nachrichten habe ich über dieses Werk nicht erfahren können; das gekrönte Wappen mit goldenen Lilien auf blauem Grund läßt aber auf einen Stifter von hohem Range schließen.

3) Ein kleineres, mit ausserordentlicher Sorgfalt behandeltes Bilder von Meister Wilhelm ist die heilige Veronica aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, nun im Besitz des Königs von Bayern, und durch eine schöne Lithographie von Strixner bekannt.

4) Ein zweites Bildchen von gleicher Vortrefflichkeit, ist eine Maria mit dem Christkinde in der ehemals Wallraffischen Sammlung, jetzt Städtischem Museum zu Köln. Das Christkind hält einen goldenen Rosenkranz; Maria, halbe Figur, eine Wickenblüthe. Beide sind von großer Lieblichkeit und haben in vieler Hinsicht die größte Aehnlichkeit mit eben erwähnter Veronica.

Auf den Flügeln unsers Bildchens sind zwei kleinere Figuren, die heilige Catharina und rechts die heilige Barbara. Außen auf den Deckeln ist die Verspottung Christi dargestellt. Diese ist sehr flüchtig behandelt, doch meisterhaft sicher im Farbenauftrag. Die Behandlung der Temperamalerei bei den innern Bildern ist sehr zart in den Uebergängen und wie in einander geschmolzen; dieses verleiht der Carnation einen besonders Reiz. Dabei ist die Färbung sehr klar und doch kräftig; das Purpur und Blau der Gewänder tief im Ton.

Diese Werke beweisen, daß unser alt-Kölner Meister eine eigene, vorzügliche Behandlung der Temperafarben besaß, wodurch das zähe Bindungsmittel über wunden ward und schon viele Vortheile der Oelmalerei enthielt.

5) In dem Berliner Museum wird eine große Folge von 35 Bildern in einem Rahmen, Nr. 179 bezeichnet, dem Meister Wilhelm zugeschrieben. Sie sind ganz in seiner Art, doch sehr flüchtig behandelt und in Leimfarben gemalt. Es sind Darstellungen aus dem Leben Christi.

6) Ein kleineres Bild mit zwei Flügeln, Nr. 175, in demselben Museum, ist etwas sorgfältiger gemalt, doch nicht von der Schönheit wie die heilige Veronica und das Madonnenbild. Der Gegenstand unseres Bildchens ist die heilige Jungfrau, mit dem Christkinde auf dem Schooße, in einer Wiese sitzend. Die heilige Dorothea reicht diesem ein Körbchen Blumen dar, dabei sind noch die heilige Catharina, Barbara und noch eine Heilige. Auf den Flügeln sind die heilige Elisabeth von Thüringen und die heilige Agnes vorgestellt. Auf Goldgrund.

7) Noch ein Bildchen, welches in der Behandlungsweise dem Meister Wilhelm sehr nahe steht, und in dem Grade der Ausführung mit vorerwähntem Bildchen übereinstimmt, besitzt der Bauinspector Herr de Lassaulx in Coblenz. Es ist ein kleiner Hausaltar, der sich ehedem in einem Nonnenkloster zu Andernach befand. In der Mitte ist die Anbetung der Könige dargestellt; der älteste kniet und küßt dem Christkinde die Hand. Im Flügelbilde links, sind zwei Apostel, wobei St. Philippus; auf dem rechten steht St. Michael, Bischof, und St. Walpurgis als Nonne mit einem Palmzweig.

Die Temperamalerei auf Goldgrund ist oft so dünn aufgetragen, daß dieser durchscheint. Die Bildung und der Ausdruck der Köpfe ist überaus lieblich, ganz in der Art wie das Gemälde in St. Castor.

Dieses kleine Bild schmückt noch außerdem eine reiche, vergoldete Verzierung im Spitzbogenstyl. Unten befindet sich ein vergitterter Raum, in welchem eine Reliquie aufbewahrt wurde.

8) Ein Bild des Schweißtuches mit der Vera Icon oder dem alttypischen Antlitze Christi, welches dem auf dem Bilde der heiligen Veronica sehr ähnlich ist, besitzt Herr Dr. Kerp in Köln. Es ist sehr bräunlich gehalten. Leider hat es zu sehr gelitten, als daß ich entscheiden möchte, daß es auch von unserm Meister Wilhelm ist gemalt worden. Auf jeden Fall gehört es der alt-Kölnischen Schule an.

9) Herr van Ertborn, Gouverneur der Provinz Utrecht, besitzt ein Bild, welches im Jahre 1829 in dieser Stadt aufgefunden wurde und vom Meister Wilhelm oder doch aus der Kölner Schule abzustammen scheint. Da ich es nicht gesehen, habe ich selbst kein Urtheil darüber. Es stellt Christus am Kreuze vor; zu der einen Seite steht Maria und zur andern Johannes, bei welchem kleiner der Donatar in betender Stellung kniet. Dieser hieß Heinrich van Rom und war während der Jahre 1345 bis 1363 Archidiacon der St. Johanneskirche zu Utrecht. Der goldene Grund ist mit kreisförmigen Verzierungen, worin ein Löwe ist, eingedrückt. Den Rahmen bildet eine reiche Verzierung gemalter Edelsteine und Perlen. Unten liest man folgende Inschrift: Anno domini MCCCLXIII. in crastino sancti Bonifacii et sociorum ejus, obiit henricus de Renv hujus ecclesiae praepositus et archidiaconus istiusque altaris fundator. orate pro eo. S. Messager des sciences et des Arts 1830 p. 599. wo auch eine Abbildung davon.

Bilder aus der Schule des Meisters Wilhelm von Herle findet man noch viele in Köln und auch mehrere im Berliner Museum. *)

Stephan, der Meister des Dombildes.

Dieser unmittelbare Nachfolger von Meister Wilhelm erscheint mir in seinem frühesten mir bekannten Werke, dem Altar aus Heisterbach, als dessen unbezweifelter Schüler. In seiner weiteren Ausbildung strebte er nach einer größeren Individualität. Seine weiblichen Köpfe haben ganz die rundliche Bildung, welche man unter den Schönen in Köln und der Gegend antrifft; dabei verstand er ihnen einen großen Liebreiz zu geben. In seinem letzten mir bekannten Werke, dem jüngsten Gericht in dem Kölner Museum, ist ein gründlicheres Studium des Nackten bemerkbar. Mehr sonderbar als schön sind seine kleinen schwebenden Engel zu nennen, welche blau gekleidet sich in ein mageres flatterndes Gewand endigen. Die Form ihrer Flügel ist schmal und spitz und hat Aehnlichkeit mit denen der Schwalben, während, wie wir uns erinnern, die von Meister Wilhelm mehr rundlich sind und in einzeln geschweifte Federn endigen. Seine Proportionen des menschlichen Körpers sind etwas kürzer als die bei seinem Vorgänger.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Ein Zeitgenosse Meister Wilhelms war „Meister Johann Schilder von Babinberg, Burger zu Oppinheim," der malte den alten Hauptaltar für den Chor des Frankfurter Domß und erhielt dafür, nach einer am 5. Juni 1382 ausgestellten Quittung, 800 Goldgulden, nebst noch 8 Gulden für Kleider von dem Domkapitel. Nach diesen hohen Preise zu urtheilen, muß das Werk sehr ausgezeichnet gewesen und der Meister in hohem Rufe gestanden seyn. Leider ist von dieser Altartafel nichts mehr zu sehen. Die Urkunde wird man in meiner Kunstreise abgedruckt finden.

Monogrammen-Kunde.

Dictionaire des Monogrammes, Marques figurées, Lettres initiales, noms abrégés et avec lesquels les painters, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms. Par François Brulliot, Conservateurs de la collection d'estampes de S. M. de Roi de Bavière, etc. Nouvelle Edition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre d'Articles. Premiere Partie, contenant les monogrammes. Munich, a l'Institut litéraire artistique de la Librairie de J. G. Cotta, 1832. gr. 8.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 11.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 5. Februar 1833.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule.

Stephan, der Meister des Dombildes.

(Fortsetzung.)

Eigen ist es, daß man in Köln selbst bis jetzt noch keine Nachricht über ihn gefunden hat. Die Stelle aus Albrecht Dürer's Tagebuch: „Item hab 2 Welsch. pf. von der Tafel aufzusprengen geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht hat" ist, wie bekannt, auf den Maler des Dombildes bezogen worden,*) da dieses ehedem den Altar der Rathskapelle zierte und außer dem Gottesdienst verschlossen war. Dieser Ansicht beipflichtend, glaube ich folgende Stelle in Verbindung mit obiger bringen zu dürfen. Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner: deutschen Nation Herrlichkeit. Cölln 1609. S. 429 berichtet nämlich: „Ich hab vor 10 Jahren bei einem Goldschmit gearbeitet, welcher ein alter Kunstreicher und wol bewanderter Mann gewesen, der erzalt uff ein Zeit wie er von kundtbaren Leuthen verstanden hette, Albrecht Dürer ist im Hinabziehen durch ein gewaltige und nahmhafte Statt kommen, welche dismal nicht zu nennen stehet, also ward ihm (vielleicht mehr aus Hofnung gegen Maximiliano, dann aus Liebe der Kunst) ein herliche und ausbundige schone Tafel gezeigt, und gefragt, was ihm davon daeuchte: kundte Albrecht Dürer kaum vor großer Verwundrung sein Gedunken davon aussprechen. Da sagten die Herren zu ihm: dieser Man ist allhie im Spital gestorben (heimlich dem Dürer ein Stich gebende, als was sie arme Fantasten sich mit Ihrer Kunst doch dunken ließen die so ein ärmliches Leben furen müssen) Ei, sprach Dürer, daß mögt ihr euch wohl beruhmen, wird Euch ein feine Ehr sein nachzureden einen solchen Man, durch den Ihr einen ruhmlichen Nahmen hattet erwerben kunnen, also verächtlich und elendig hin zu weisen."

*) S. Kunstblatt vom 27. Januar 1823, worin Dr. J. F. Böhmer d. A. so viel mir bekannt, zuerst darauf aufmerksam gemacht hat.

Daß hier unter der gewaltigen, nahmhaften Stadt, welche Albrecht Dürer bei seinem Hinabziehen (nach den Niederlanden) besucht habe, wie ihm sein Meister, der Goldschmid in Köln berichtet, nur gerade diese Stadt Köln seyn könne, wird bei dem Umstande, daß Mathias Quaden von Kinkelbach sich dort aufhielt, höchst einleuchtend. Eben so, daß hier von der Tafel in der Rathskapelle die Rede ist, indem sie ihm durch die Herren gezeigt wurde. Dürfen wir nun als begründet annehmen, daß die dabei erzählte Nachricht sich auf unsern Meister Stephan beziehe, so gäbe uns diese einen Grund, warum er, in beschränkten Vermögensumständen lebend, nicht in den Rechnungsbüchern der Stadt erwähnt wird.

Folgende sind die mir bekannten Gemälde von dem Meister des Dombildes, oder wie wir annehmen, Meister Stephan.

1) Altar aus der Benedictiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn.

Von diesem Werke sind nur noch Fragmente bekannt, wozu nach einer Conjektur des Professors Mosler folgende Bilder gehören: die einzelnen in gemalten Tabernakeln stehenden Apostel mit dem heiligen Benedict und dem heiligen Bernhard, ehedem in der Boisserée'schen Sammlung, nun dem König von Bayern gehörig. Sodann aus dem Leben Christi: die Verkündigung und Christus auf dem Oelberge an demselben Orte, ferner zwei in dem Kölnischen Museum und zwei, welche verdorben wurden.

Nach der Combination desselben Forschers war es ein Altar mit Doppelflügeln. War er geschlossen, so zeigte sich auf dem einen Flügel die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen und der heilige Gereon mit seinen Gefährten. Bei der ersten Eröffnung sah man auf vier großen Tafeln, jede in vier Abtheilungen, 16 Darstellungen aus dem Leben Christi, welche mit der Verkündigung anfingen und mit dem Tod der Maria endigten.

Bei der zweiten Oeffnung zeigte sich erst das Innere mit einem großen Mittelbilde, das nun verloren gegangen ist und wohl Christus und Maria darstellte. Auf den innern Flügelbildern befanden sich dann die

noch erhaltenen Apostel und Heiligen-Gestalten in gemalten goldenen Tabernakeln stehend. Acht davon sind, immer zwei und zwei, durch Lithographien im Boisserée'schen Werke herausgekommen.

2) Das Altarbild mit Flügeln, gewöhnlich das Kölner Dombild genannt. Ehedem befand es sich in der Rathskapelle, jetzt ist es in der Kapelle, worin das Grab der Gräfin Irmengard von Zütphen, im Dom zu Köln. Dieses köstlichste Gemälde der Kölnischen Schule trägt die Jahrszahl 1410, wie wir nach den darauf befindlichen Zeichen mit Wallraf annehmen; auf jeden Fall stimmt diese Zeit ganz mit seiner Behandlungsweise überein. Bekanntlich stellt das Aeußere der geschlossenen Flügelbilder die Verkündigung vor. Das innere Hauptbild enthält die Anbetung der heiligen drei Könige (9′ breit 8½′ hoch) und die inneren Flügelbilder die Stadtpatronen St. Gereon und St. Ursula mit ihren Martyrgenossen. Da Friedrich von Schlegel dieses Gemälde ausführlich in der Europa II. 2. beschrieben hat, und auch Wallraf im Taschenbuch für Freunde altdeutscher Literatur und Kunst für 1816 einen längern Aufsatz darüber bekannt machte, so wird hier, um Wiederholungen zu vermeiden, nur auf diese Abhandlungen verwiesen. Die Lithographie davon, in 5 Blättern von August Foucaud und bei Gebr. Avanzo herausgekommen, giebt von der Composition einen anschaulichen Begriff; nicht so von der Tiefe und Kraft des Tons, der darin eben so bewundernswürdig ist, als der Reiz und die Harmonie der Färbung. Darin übertrifft dieses Temperabild alle übrigen die mir je vorgekommen und grenzt selbst an die Pracht der venetianischen Oelmalerei.

3) Das dritte große Altarbiatt vom Meister Stephan befand sich ehedem in der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Köln, wohin es nach dem darauf befindlichen Wappen, von der Familie Muschel Metternich gestiftet wurde. Jetzt sind die Theile dieses Altars an drei verschiedenen Orten. Das Haupt- und innere Mittelbild stellt das jüngste Gericht vor, und befindet sich in dem Städtischen Museum zu Köln. Christus auf Wolken thronend, hat zu seiner Rechten Maria und zu seiner Linken Johannes den Täufer. Kleine, blaugekleidete Engel mit den Passionsinstrumenten in den Händen umschweben ihn. Unten, rechts vom Heilande, ist die Pforte des Himmels; vor ihr stehen der Apostel Petrus und einige musicirende Engel. Die Schaar der Seligen geht ein. Auf der linken Seite ist die Hölle mit den Verdammten vorgestellt. Darin sieht man, wie auch bei den Seligen, Päpste, Kardinale, Bischöfe u. s. w. Dieses Bild, welches wohl das zuletzt entstandene von den bis jetzt erwähnten ist, zeichnet sich durch eine gutverstandene und nach dem Leben studirte Zeichnung der nackten Figuren aus; doch ist mehr Wahrheit darin, als daß man sie schön nennen dürfte; überhaupt giebt dieses Bild nicht den Begriff der Vortrefflichkeit unsers Meisters, als es bei dem Dombilde der Fall ist; denn er hatte hier nicht die Lieblichkeit der Maria mit ihrem göttlichen Kinde, nicht die ruhige Würde der anbetenden Könige, oder die jugendliche Fülle und Anmuth der heiligen Jungfrauen und der sie begleitenden Ritter darzustellen, sondern einen Gegenstand ganz verschiedener Art, wozu eine große Tiefe der Charakteristik und eine imposante Darstellungsweise erfordert werden. Diese Eigenschaften aber besaß Meister Stephan nur in geringerem Grade. Trotz einem sehr kräftigen Tone der Färbung darf daher dieses jüngste Gericht auch nicht entfernt mit dem Bilde in Danzig verglichen werden, das bei weniger Tiefe in der Färbung, gerade das Erhabene und tief Charakteristische in hohem Grade besitzt.

Die Seitenbilder stellen in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der zwölf Apostel dar. Da auch hier unser Meister wenig Gelegenheit fand, seine vorzüglichen Eigenschaften zu zeigen, und er die bösen oder gemeinen Charaktere bis zur Caricatur verzerrte, so gewähren diese Darstellungen noch weniger Befriedigung als das Mittelbild. Aus der Sammlung Tosetti in Köln sind sie in die des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. gekommen. Die äußeren Flügelbilder zeigen immer zu drei zusammengestellt, sechs Heilige: St. Anton den Einsiedler; einen Papst (?); Maria Magdalena; die heilige Catharina, St. Hubertus und St. Quirin, und auf jedem Flügel einen dabei knieenden Donatar, beide in kleinerer Proportion. Der Tracht nach waren diese Männer des Hauses Muschel Metternich vermuthlich geistliche Beamte. (In der Lithographie von Strixner sind die Donataren weggelassen). Aus der Sammlung Boisserée kamen diese Bilder in den Besitz des Königs von Bayern.

4) Ein allerliebstes Madonnenbildchen vom Meister Stephan besitzt Herr von Herwegh in Köln. Maria mit holdseliger Miene sitzt, das Christkind im Schooße haltend, auf einer blumenreichen Wiese. Eine Laube mit Rosen, in den Farben der Reinheit und Liebe blühend, wölbt sich über sie, und hinter ihnen, an einer Rasenbank schauen anbetend mehrere kleine Engel herein; einige reichen dem Christkinde Aepfel und vorn sitzen noch zwei Engelchen zu jeder Seite und musiciren. Ueber dieser lieblichen Gruppe thront Gott Vater und sieht aus goldenen Wolken segnend herab; dabei schwebt die weiße Taube, das Symbol des heiligen Geistes. Zwei blau gekleidete Engelein, gleichsam um dem Beschauenden die Scene zu zeigen, halten einen goldenen, roth durchwirkten Vorhang zurück. Dieses Bildchen auf Goldgrund ist sehr zart ausgeführt, und in

den Einzelnheiten, wie z. B. der Krone auf dem Haupte der Maria und dem Schloß, welches ihren Mantel schließt, von großer Vollendung. Auch der Wiesengrund ist sehr schön behandelt und reich an Erdbeeren, Veilchen, Maßliebchen u. dergl. m. Der Ton der Färbung ist klar und kräftig. Ohngefähr 1⅝′ hoch und 1¼′ breit.

Außer diesen vier unbezweifelten Bildern des Dombildmeisters, giebt es besonders in Köln noch sehr viele aus seiner Schule oder von seinen Nachahmern, wie z. B. die Folge mit der Legende der heiligen Ursula in der Kirche dieses Namens. Sodann mehrere in dem Städtischen Museum und in den Sammlungen der Herren Lyversberg, Schmitz u. a. m.

Zwei sehr ausgezeichnete Bilder, welche in ihrer Behandlungsweise der des Meisters sehr nahe kommen, sind die im Berliner Museum Nr. 161 und 162, welche die Findung des Kreuzes und die Anbetung der Könige darstellen.

Ein schönes Bild ist die Krönung Mariä, aus der Boisserée'schen Sammlung, wovon im Kunstblatt vom 19. März 1821 ein Bericht und eine Abbildung mitgetheilt wurde. Von Strixner ist unser Bild lithographirt.

Vorzüglich ist noch ein Bild aus der Schule in der Gallerie zu Darmstadt. Es stellt die Darbringung im Tempel vor und hat folgende Inschrift:

Jhsu Maria gelt vns loen
Mit dem Rechverdig Symeo
der helt (Heiligthum) ich hy zeigen schoen
1417.

Hier muß auch noch ein Miniaturbild erwähnt werden, welches acht weibliche Heilige vorstellt und in der Behandlungsart ganz mit der des Dombildmeisters übereinstimmt. Sowohl in Anordnung, als in der Feinheit der Bewegungen gehört diese Miniatur zum Schönsten was ich in dieser Art kenne. In der Ausführung ist sie ziemlich leicht, aber sehr zierlich und geistreich behandelt. Sie ist im Besitz des Herrn Dr. Kerp in Köln.

Der Meister der Passion bei Herrn Stadtrath Lyversberg in Köln, auch Israel von Mekkenen genannt.

Nach dem was Bartsch in seinem Peintre graveur VI. p. 192 über Israel von Mecken oder Meckenen berichtet, wäre anzunehmen, daß es einen ältern Maler dieses Namens und einen jüngern Kupferstecher, der sich auch Goldschmied, zu Bocholt wohnend, unterzeichnete, gegeben hat. Da aber die Stelle in Jacob Wimpheling's Epitome rerum Germ. Cap. LXVII., wo er sagt „die Bilder (icones) von Israel dem Deutschen sind in ganz Europa sehr gesucht und von den Malern sehr geschätzt" noch keinen hinlänglichen Beweis giebt, daß dieser Meister Gemälde verfertigte, sondern unter icones auch Kupferstiche können verstanden werden, so bleibt es überhaupt noch zweifelhaft, ob es einen Maler des Namens Israel gegeben hat. Nach obiger Stelle waren die „icones" Israel des Deutschen, von den Malern besonders geschätzt; daraus wird es nun viel glaublicher, daß von Kupferstichen die Rede ist, indem die Maler, auch abgesehen von der Farbe, die das Publikum mehr anzieht, bildliche Darstellungen, die wie Zeichnungen behandelt sind, mehr zu schätzen wissen.

Zur Unterstützung dieser Ansicht verdient noch beachtet zu werden, daß bei der Aufschrift des Porträts eines Israel mit seiner Frau, von Israel von Meckenen gestochen, dieser nicht angegeben hat, daß jener ein Maler sey, wie er doch bei dem seinigen sich als Goldschmied bezeichnete.

Mathias Quaden von Kinkelbach, welcher in Köln lebte, wußte zum wenigsten nichts von einem Maler Israel, sondern nachdem er in seinem Werke: Teutsche Nation Herrlichkeit, Cölln 1609. S. 426. einen F. van Bocholt als den ältesten Kupferstecher bezeichnet, läßt er darauf „Israel von Meckenik, aus der Eifel bürdig" folgen, der kunstvolle Platten geschnitten habe; daß er aber auch Maler gewesen, erwähnt er mit keinem Wort, obwohl er dieses gleich darauf bei Martin Schöngauer (den er Martin Stock nennt) ausdrücklich bemerkt.

Carl van Mander, ein Zeitgenosse von Quaden, ist wohl der einzige unter den alten Schriftstellern, welcher den „Israel von Mentz" mit einigen andern deutschen Künstlern, als einen Meister erwähnt, der Kupferstecher und Maler zugleich gewesen sey. Doch gesteht er selbst, daß er keine Gemälde von ihm gesehen habe und über die ältern deutschen Künstler keine Nachrichten besitze.

Unter den Kupferstichen von Israel von Meckenen kenne ich nur einen mit einer Jahrszahl; es ist das Blatt der unbeschnittenen Jungfrau, mit: Israel v. M. Ao. 1502. gezeichnet.

Jahrszahlen auf Gemälden, welche man dem Israel von Meckenen zuschreibt, kenne ich zwei: 1465 steht auf dem Altarblatt in der Kirche zu Linz am Rhein. (Auf dem Topf, worin die Lilie, steht ADER. I. ATVT. was mir keine Bedeutung zu haben scheint). Die andere Jahrszahl ist von 1488 an der Kreuzabnahme in der ehemaligen Wallraffischen Sammlung, jetzt dem Städtischen Museum in Köln. — Diese Jahrszahlen (1465 bis 1502 stehen zwar nicht so sehr auseinander, daß sie nicht leicht die Zeit der Thätigkeit eines Menschenlebens umfassen könnten, doch lassen folgende Gründe vermuthen, daß der Meister der Passion bei Lyversberg nicht dieselbe Person, wie der Goldschmied und Kupferstecher Israel von Meckenen ist.

Erstens hat dieser seinen Namen oft auf seine Stiche gesetzt, während man davon kein Beispiel auf den Gemälden die man ihm zuschreibt, findet. Unerklärlich erscheint dieses aber, wenn diese verschiedenen Werke von demselben Meister herrühren sollten. Zweitens ist das mit 1488 bezeichnete Bild, welches als ein Epitaph-Gemälde des in diesem Jahre verstorbenen Herrn de Monte (du Mont?) versertigt wurde, bei aller Schönheit, doch nicht so kräftig behandelt, wie die Passion bei Lyversberg und andere Bilder des Meisters; so daß es mir die abnehmenden Kräfte des Alters zu verrathen scheint. In dieser Annahme bestärken mich die zwei Flügelbilder, welche unser Gemälde begleiten und von einem Schüler oder Nachahmer unsres Meisters in den Jahren 1490 und 1508 ausgeführt wurden, wie die darauf befindlichen Jahrszahlen es angeben. Darf man nun auch nach den Darstellungen der Bilder annehmen, daß sie gleichfalls Epitaphgemälde von zwei später verstorbenen Verwandten des de Monte sind, welches sie als ein Andenken neben dem des Vorausgegangenen stifteten, so scheint es doch sehr natürlich, daß, hätte der alte Meister noch gelebt, man ihm den Auftrag dazu auch gegeben haben würde. Ich nehme daher an, daß unser Meister vor 1494 starb, oder doch aus Altersschwäche unfähig war, seine Kunst ferner auszuüben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Der Hochaltar im Münster zu Breisach.

(Beschluß.)

Zum Schluß noch ein paar Worte über einen achtzehnjährigen Jüngling aus Breisach, Gervas Kreymaier, von dem ich das verflossene Spätjahr ein Gemälde in Gouache auf Papier erwarb, das, mit seiner Unterschrift etwas über 18 Zoll neubadisches Maaß lang, und 13 Zoll breit, dieses Hochaltar sammt dem ganzen Chor darstellt. Zu bedauern ist, daß der unberathene Jüngling es nicht zur letzten Kunstausstellung nach Carlsruhe sandte; es hätte nicht verfehlen können, die Aufmerksamkeit edler Kunstfreunde auf sich zu ziehen. Mit so viel Fleiß und dabei mit so viel Talent und Geschmack ist es gearbeitet, daß sogar Kenner, die es auf meiner Durchreise durch Freiburg und hier bei mir sahen, sich darüber verwunderten, zumal wenn sie hörten, es habe der Maler deßelben nie von Jemanden weder im Zeichnen noch im Malen Unterricht empfangen, und in dürftigen Verhältnissen ohne alle Unterstützung sich von selbst zu solchen Leistungen emporgearbeitet. Die Treue der Darstellung kann nur der bemessen, der den Altar selbst genau kennt. Sie läßt aber nichts zu wünschen übrig. Ich wette zum Beispiel, nicht ein einziges Blatt des sehr in einander verschlungenen Laubwerks ist dem Auge des Jünglings entgangen. Er arbeitete aber auch mit solcher Liebe daran, daß er fast zwei volle Monate nur mit der Aufnahme in der Kirche zubrachte. Auch die Perspektive des Ganzen, und insbesondere des Gewölbes, ist zum Verwundern wohl gelungen. Und wie nett ist das Schnitzwerk der Chorstühle, des Chorsitzes, und der Altar-Aufsätze! Wie ausdrucksvoll die Köpfe der Figuren? Wie lebendig und durchsichtig die Farben? Nicht möglich ist es z. B., ein niedlicheres Gebilde von dem Umfang zu liefern, als der Kopf der Maria ist. Die eigene liebenswürdige Anspruchslosigkeit des Malers glaubt man darin zu lesen. Unverkennbar zeigt sich in Darstellung der Figuren des Jünglings Beruf zur Historienmalerei, die er auch schon durch die Kühnheit des Gedankens, wie immer die Ausführung seyn mag, an den Tag legte, sich in diesem Alter und ohne vorherigen Besuch einer Schule an ein zehn bis zwölf Fuß hohes Altargemälde, von eigener Composition, zu wagen. Was bei einem andern dreiste Unverschämtheit wäre, verräth bei diesem Charakter wahren Künstlerberuf: für welchen sich zu bilden aber das jetzige Breisach, seine schöne Natur und die Erinnerungen an die Vorzeit abgerechnet, durchaus der Ort nicht ist. Das Altargemälde hängt, wenn ich nicht irre, schon ein ganzes Jahr im Münster zu Breisach, die obengenannten Schutzpatronen der Stadt darstellend, mit dem Münster im Hintergrund einer Landschaft, und die Madonna von Engeln, lauter Porträten Breisacher Kinder, umgeben, oder ihnen schwebend. Auch hat Kreymaier schon mehrere gelungene Porträte, und erst unlängst zwei getroffene Ansichten von Breisach geliefert, und letztere lithographiren lassen, um von dem Erlöse sich und seine ganz mittellosen Angehörigen ernähren zu helfen. Sein Vater ist nämlich ein Maurer, der vom täglichen Erwerb seiner Hand sich und die Seinigen erhält. Möchten dem Jüngling diese Versuche in so Verschiedenartigem, zu denen ihn das liebe Brod nöthigt, nur nicht in seiner Bildung hinderlich seyn, da mit er nicht etwa in Manchem etwas und im Ganzen nichts Gediegenes leiste, was ohnehin unvermeidlich ist, wenn er nicht bald einer Kunstschule anvertraut wird. Sehr zu wünschen wäre demnach, unsere hohe Regierung, die in neuerer Zeit schon manches emporstrebende Kunsttalent unterstützt hat, möchte auch diesen hoffnungsvollen und überaus anspruchslosen und gesitteten Jüngling ihrer Aufmerksamkeit würdigen und ihm Mittel zum Besuche einer Kunstschule, etwa der Münchner, verschaffen, damit der, welcher unter guter Leitung ein Meister seines Faches zu werden verspricht, nicht etwa durch die Macht trauriger Verhältnisse darnieder gedrückt, zum Anstreicher herabsinke. —

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 12.

Kunst-Blatt.

Samstag, 9. Februar 1833.

Nachrichten über die alte Kölner Malerschule.

Der Meister der Passion des Herrn Stadtrath Lyversberg in Köln, auch Israel von Meckenen genannt.

(Fortsetzung.)

Endlich geht aus den vielen Gemälden unsers Meisters, welche sich in Köln und der Umgegend befanden und zum Theil noch befinden, und aus der zahlreichen Schule, die er hier gründete, unzweifelhaft hervor, daß er sich in dieser Stadt hauptsächlich aufhielt und nicht in Bocholt, wie Israel von Meckenen auf seinen Stichen von sich angiebt. *)

Diese Angaben, so ungenügend sie an und für sich sind, scheinen jedoch hinreichend, um zu zeigen, wie unerwiesen es ist, daß es einen Maler Israel von Meckenen gegeben habe, selbst wenn man den Israel den deutschen, des Wimpfeling, für einen Maler nehmen und das Porträt des Israel mit seiner Frau, für dessen Bildniß halten wollte. Keinen einzigen Beweis aber habe ich finden können, wodurch die Behauptung unterstützt würde, daß der Maler der Passion bei Lyversberg Israel geheißen habe, oder gar der Israel von Meckenen sey.

Die Gemälde des Meisters der Passion sind bei Herrn Lyversberg noch meist auf Goldgrund gemalt und schließen sich in dieser Hinsicht, so wie in der Art der Färbung, die lebhaft, kräftig und klar ist, an die alte Schule an. Im Allgemeinen aber ist in ihnen der Einfluß der van Eyck'schen Schule sehr überwiegend. Nicht nur sind sie in Oel gemalt, sondern auch die Behandlungsweise und viele Stellungen sind der Art und Weise dieser Schule entnommen. Dabei findet man in ihnen die Charakteristik in einem hohen Grade ausgebildet. Unser Meister ging in diesem Bestreben aber, gleich seinen Vorgängern, öfters zu weit, wenn er niedere Charaktere darstellte, wie z. B. in den Verfolgern Christi. Darf man ihm nun auch nicht absprechen, daß er edle Charaktere eben so bestimmt und würdig darzustellen wußte, so haben sie doch nicht die bedeutende Haltung, wie man sie in den plastischer gehaltenen Werken der altkölnischen Schule findet, noch die hohe Würde und den Adel in der Bildung, wie wir ihn in einzelnen Meistern der gleichzeitigen niederländischen und westphälischen Schule bewundern. Am meisten vermisse ich in ihm jenen Liebreiz, welcher nicht nur einige seiner Zeitgenossen, sondern in hohem Grade den Kölner Meistern Wilhelm und Stephan eigen ist.

Unter seinen zahlreichen Schülern ahmten die meisten seine Fehler nach, ohne sich zu seinen Vorzügen erheben zu können oder eigenthümlich zu entwickeln. Nur wenige kommen ihm nahe, die meisten sind in jeder Hinsicht viel schwächer.

Werke unsers Meisters haben sich, wie schon gesagt, mehrere erhalten. Diejenigen, welche sich in den Gallerien zu Wien und München befinden, sind unter dem Namen von Israel von Mechlen aufzusuchen. Der Katalog des Berliner Museums von Dr. Waagen giebt mehrere und nur als vom Meister der Lyversberger Passion herrührend, richtig an. Einige aus der Boisserée'schen Sammlung sind in dem lithographischen Werke bekannt gemacht und über die in der Moritzkapelle zu Nürnberg giebt das Kunstblatt vom 8. October 1829 Auskunft. Hier sollen nur die erwähnt werden, welche ich am Rhein kennen zu lernen Gelegenheit hatte.

1) Vorzüglich schön ist die Folge von acht Bildern der Leidensgeschichte bei Herrn Stadtrath Lyversberg in Köln. Sie bildeten die inneren Seiten zweier Flügel, welche wohl kein Mittelbild hatten, sondern ein Schnitzwerk in Holz bedeckten. Die äußeren Seiten enthielten die Anbetung der Könige. Wo diese hingekommen, ist mir unbekannt, eben so wenig weiß ich, in welcher Kirche sich dieser Altar ursprünglich befand. Alles, was im All-

*) Ich hatte keine Gelegenheit, Stiche des Israel von Meckenen neben den Gemälden des Meisters der Passion bei Lyversberg zu vergleichen, sonst würde ich auch hieraus ein Resultat haben ziehen können. So viel ich aber aus der Erinnerung sagen darf, so scheint mir ein merklicher Unterschied zwischen der Art der Kupferstiche und den Gemälden statt zu finden, obgleich sie denselben Schul-Charakter tragen.

gemeinen von den Werken unsers Meisters gesagt worden ist, gilt auch insbesondere bei diesen Gemälden der Lyversberger Sammlung. Folgendes sind die Darstellungen: 1) das Abendmahl; 2) die Gefangennehmung; 3) Christus vor Pilatus; 4) Christi Dornenkrönung. Ueber der Thüre, wo Christus bei Pilatus ist, stehen die Buchstaben A. S. H. T. und dabei ein Wappen mit drei dem Hebräischen nachgebildeten Zeichen; ich kann daraus nichts anderes entziffern, als daß dadurch soll angegeben werden, daß die dargestellte Begebenheit unter der Regierung von Kaiser Tiberius sich ereignete. 5) Die Kreuztragung. 6) Die Kreuzigung. Die Kreuzabnahme. 8) Die Auferstehung.

2) Das Gemälde mit Flügelbildern, ursprünglich in der Kirche zum heiligen Andreas in Köln, nun im Städtischen Museum, ist schon erwähnt worden, hier eine nähere Angabe davon.

Mittelbild: Christus vom Kreuze genommen, wird von Joseph von Arimathia und Nicodemus getragen, während Maria und Johannes sie trauernd begleiten. Links steht St. Andreas mit dem vor ihm knieenden Donatar, und rechts St. Mathias. Es hat die Jahrszahl 1488. Auch dieses Bild ist sehr schön, doch nicht ganz so kräftig wie die bei Herrn Lyversberg: es verräth die abnehmenden Kräfte des Alters.

Das Flügelbild links enthält die Figur des Apostels Andreas mit einem knieenden Canonicus, dem Donatar. Es ist mit der Jahrszahl 1494 gezeichnet.

Das Flügelbild rechts stellt den Apostel Philippus vor und einen knieenden Canonicus. Es ist vom Jahr 1508. Beide letztere Flügelbilder sind, wie schon erwähnt, von einem Schüler oder Nachahmer des Meisters.

3) Herr Zanoll in Köln besitzt noch zwei schöne Bilder unsers Meisters. Das eine zeigt uns die stehende Maria mit dem Christkind auf dem Arm; links neben ihr steht die heilige Ursula, einen Bären führend, und rechts die heilige Catharina. Das zweite Bild ist das der Heimsuchung in einer Landschaft. Diese ist sehr zart behandelt, und die Kräuter sehr wahr und schön gezeichnet.

4) In der Kapelle Hardenrath in St. Maria im Capitol zu Köln ist eine Glasmalerei, welche, der Zeichnungsart- und Entstehungszeit nach, dem Meister der Passion in der Lyversbergischen Sammlung muß zugeschrieben werden. Der größere, mittlere Theil des Erkerfensters enthält die Kreuzigung Christi. Neben in den schmalen Fenstern ist auf der einen Seite Christus mit der Samariterin am Brunnen dargestellt, und auf der andern, wie Christus einen Kranken heilt. Zu bedauern ist, daß dieses sehr schöne, farbig gemalte und braun schattirte Fenster so sehr gelitten hat, daß man das Fehlende mit fremdartigen Glasstücken ersetzte; da dieses nun nicht mit gehöriger Wahl geschah, so machen diese störende Ergänzungen eine sehr unangenehme Wirkung. Auch die Wände dieser Kapelle sind zum Theil von unserem Meister ausgemalt. Das obere Bild stellt die Verklärung vor, und darüber stehen sieben einzelne Heilige. Noch tiefer sind, grau in grau gemalt, mehrere halbe Figuren der Kirchenväter. Links ist der Stifter mit seinem Sohne, beide knieend und ganz klein dargestellt und auf der Seitenwand ein St. Georg und St. Martin, auch ganz klein. Noch eine Darstellung im Kleinen ist ein spielender Organist mit mehreren singenden Chorknaben. Diese Darstellung beziehet sich auf eine durch Johann von Hardenrath im Jahr 1464 gestiftete bedeutende Musikschule, welche sonst alle Tage hier eine Messe mit Musik begleitete. Die Malereien sind nach einer Inschrift vom Jahr 1466. Doch wurden sie 1757 durch einen Maler Schmitz beim Herstellen stark übermalt, so daß wenig mehr vom Ursprünglichen zu sehen ist.

5) Von dem Altarblatt zu Linz vom Jahr 1463 war schon die Rede. Ein anderes befindet sich schon in der schönen Kirche zu Sinzig, und ein drittes sah ich in Coblenz in der Behausung des Herrn Professors Görres. Es ist ein Altarblatt aus der Kirche des Hospitals für alte Priester zu Cus, welches der Cardinal Nicolaus von Cus dahin gestiftet hatte. Es stellt die Kreuzigung Christi vor; eine sehr reiche Composition mit Figuren von ⅓ Lebensgröße.

Werke der Schüler findet man in Köln und der Gegend sehr viele; auch in der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung und im Museum zu Berlin sind ihrer mehrere; da sie sich aber nicht durch etwas Besonderes auszeichnen, so sind sie hier billig zu übergehen.

Meister Christoph.

Herr Fochem, Pfarrer zu St. Ursula in Köln, ist der erste, welcher von diesem Meister folgende Nachricht ertheilt: *)

„Ich habe gefunden, daß die zwei Gemälde bei Stadtrath Herrn Jak. Lyversberg: Christus am Kreuze und der heilige Thomas (beide Flügelbilder) und folglich das große Flügelbild bei den Herren Boisserée, St. Bartholommäus genannt, so wie jenes des hiesigen Arztes Herrn Kerp (ein kleines Madonnenbild) nicht von Lucas von Leyden seyn können, denn nach der Ausfage der in Tafeln geschriebenen Genealogie der ehemaligen Kölnischen Carthaus Fo. 140 hat der Dr. der Rechtsgelahrtheit Peter Rink (oder Brink) das erste Bild (Christus am Kreuze) im Jahr 1501 und das zweite noch früher

*) S. Rheinblüthen, Beilage zum Kölnischen Correspondenten vom 9. Januar und 24. März 1831.

der Kölnischen Carthause geschenkt. Lucas von Leyden, nach van Mander, Sandrart u. A. war damals aber erst sieben Jahr alt."

„Die Nachricht über das andere Bild lautet wie folgt:"

„Picta est hoc anno 1471 Tabula Altaris S. S. Angelorum a Magistro Christophoro. Analecta ad conscribendum chronicon Domus S. Barbara V. et M. intra Coloniam Agrippam, conpilate ab adum vbbi Padre ac Dno Michaele Moerkens presbytero ac dictae domus Seniore etc. Das Buch ist in 4. und geht vom Jahr 1334 bis 1449."

Es steht zu erwarten, daß es Herrn Pfarrer Fochem noch glücken wird, einige weitere Nachrichten über unsern Meister zu finden, oder es ihm doch beliebe, das Gefundene seinem ganzen Inhalt nach mitzutheilen, indem besonders die erstere Nachricht nicht genügend mitgetheilt erscheint; auch geht in Köln die Sage, daß zu dem darin erwähnten Bilde noch bis zum Jahre 1521 Beiträge gegeben worden seyen.

In wie weit nun aber diese Nachrichten auf die Gemälde in der Lyversberger Sammlung dürfen bezogen werden, dieses ist nach der gegebenen Mittheilung nicht zu bestimmen. Erstere ist zu unvollständig mitgetheilt, so daß es zweifelhaft bleibt, ob in der Urkunde der Meister und das Gemälde bezeichnend erwähnt sind; und bei letzterer vom Jahr 1471 müßte bewiesen werden, daß die „Tabula Altaris S. S. Angelorum" auch dieselbige mit dem Apostel Thomas bei Herrn Lyversberg ist. Mir ist dieses, nach der Behandlungsart des Gemäldes zu urtheilen, sehr unwahrscheinlich, denn diese trägt ganz den Charakter aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts und hat selbst etwas der holländischen Schule sehr nahe stehendes. Daß die Bilder dieses Meisters aber dem Lucas von Leyden sind zugeschrieben worden, darüber erhoben sich schon vielfache Zweifel. Auch mir scheint es unglaublich, nach andern in England befindlichen Bildern, die von Lucas von Leyden seyn sollen *) und die ganz mit dem Charakter seiner Kupferstiche übereinstimmen.

Folgendes sind die Gegenstände der beiden Bilder in der Lyversberger Sammlung.

1) Das Mittelbild stellt die Kreuzigung Christi vor. Dabei ist St. Hieronymus. Der linke Flügel enthält die Figuren des Apostels Philippus, Johannes des Täufers und der heiligen Cäcilia; das Flügelbild rechts den heiligen Alexius und die heilige Agnes.

2) Christus mit dem ungläubigen Thomas. Oben Gott Vater von Cherubim und kleinen Engeln umgeben. Links St. Helena und St. Hieronymus und rechts Maria Magdalena und ein Bischof. Im Flügelbilde links: der heilige Hippolyt und St. Afra; in dem zur rechten: die Jungfrau Maria und Johannes der Evangelist. Dieses Bild hat ein Familienwappen.

3) Das Bildchen von demselben Meister bei Herrn Dr. Kerp in Köln stellt die heilige Jungfrau sitzend dar, indem sie in dem Schooße ein Buch hält und in der linken Hand zwei Rosen, sie hat ein hellgraues Gewand an und eine große, reichverzierte Krone auf dem Haupte. Das Christkind sitzt ihr zur Rechten auf der Wiese. Der Hintergrund ist vergoldet. Dieses liebliche Bildchen hat leider sehr gelitten.

Was die Gemälde unsers Meisters ganz besonders auszeichnet, ist der Schmelz der Farben, welcher durch häufiges Lasiren bewirkt ist. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas kurz. Die Extremitäten öfters stark; es fehlt daher seinen Gestalten die Grazie der Zeichnung. Die Charaktere sind meist sprechend, zuweilen selbst bedeutend. In den Verzierungen fällt er in's Ueberladene, was besonders bei dem Schmuck seiner weiblichen Heiligen in dem Gemälde mit dem Apostel Bartholomäus, aus der Boisserée'schen Sammlung, sehr auffallend ist. Strixner hat letzteres Gemälde schön lithographirt.

Ich kann diese Abhandlung, welche „Meister Christoph" zur Ueberschrift hat, nicht schließen, ohne die Vermuthung zu äußern, ob der unterm Jahr 1471 erwähnte Meister Christophoro nicht jener Peter Christophoro ist, welchen Vasari Meister Pietro Crista nennt und welcher der van Eyck'schen Schule angehört? Zwei Gemälde mit Unterschriften haben sich von ihm erhalten: das eine besitzt der Banquier Herr Oppenheim in Köln. Es stellt den heiligen Eligius vor, welcher als Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft. Dieses Bild hat leider sehr gelitten, so auch die Inschrift, welche nach der Herstellung folgendermaßen lautet:

cpc (pet:?) me fecit a° 1229.

Mit noch einem Monogramm:

Das zweite Bild befindet sich im Berliner Museum, stellt das Porträt eines Mädchens aus der Familie Talbot vor und hatte auf dem Rahmen folgende Aufschrift: Opus Petri Christophori.

So im Finstern hin- und herfühlend könnte man auch noch einer andern Vermuthung Raum geben, nämlich ob der von Herrn Pfarrer Fochem erwähnte Meister Christophoro vielleicht der Meister der Lyversberger Passion seyn dürfte? Der Zeit nach würde es zum wenigsten zutreffen.

*) S. deren Beschreibung in meiner Kunstreise durch England und Belgien, die nächstens erscheinen wird.

Der Meister der gemalten Fenster im Kölner Dom.

Weltberühmt sind die prachtvollen fünf großen Fenster auf der nördlichen Seite des Doms in Köln. Sie tragen die Jahreszahlen 1508 und 1509, und zeigen als Donatare den Erzbischof Hermann von Hessen, der Friedfertige genannt, welcher im Jahr 1508 starb; sodann den Erzbischof Philipp, gebornen Grafen zu Daun, mit seinen sechszehn Ahnen. Auch die Wappen der Stadt Köln, des Domkapitels und einiger vornehmen Häuser bezeugen ihren Antheil an der Ausführung dieses Werkes. Wie aber der Meister dieser prachtvollen Glasmalereien geheißen, oder ob mehrere ausgezeichnete Künstler daran Antheil hatten, darüber schweigen die Nachrichten. Doch machte mich Herr de Noel aufmerksam, welche große Uebereinstimmung in der Darstellungsweise mehrerer Gemälde im städtischen Museum mit den Glasfenstern des Doms haben, so daß es höchst wahrscheinlich wird, daß sie von demselben Meister herrühren. Auf dieselbe Weise sind in ihnen die Gewänder viel gebrochen; die Fleischfarbe etwas röthlich. Selbst der Mangel an Colorit, oder der zarten Uebergänge der Farben und der Rundung der Formen, scheint dafür zu sprechen, indem diese Theile der Malerkunst bei der Glasmalerei jener Zeit auch in Anwendung gebracht wurden.

Die Gemälde, welche wir meinen, sind das große Bild des h. Sebastian, nach dem mit Pfeilen geschossen wird, nebst den beiden Flügelbildern, mit Darstellungen aus seiner Geschichte. In der einen kniet ein Weib vor ihm, der von zwei Männern im Kerker bewacht wird. In dem rechts ist die Geißelung des Heiligen vorgestellt. Die Flügel auf den äußeren Seiten zeigen links: die stehende Maria mit dem Christkinde; dabei St. Rosa und St. Agnes. Rechts; den h. Antonius, St. Rochus und noch einen heiligen Fürsten. Die Zeichnung an den Figuren auf diesen äußeren Theilen ist schöner, als die an den inneren.

Noch ein Gemälde derselben Sammlung und welches demselben Meister angehören dürfte, ist eine St. Anna mit der Maria und dem Christkinde; dabei sind noch die andern Marien und h. Frauen mit ihren Kindern, den nachmaligen Aposteln, nebst der h. Katharina. Im Hintergrunde ist die Darbringung im Tempel und der Tod der Maria dargestellt. Auf den Flügeln sind mehrere Heilige und die knieenden Donatare, viele Männer und Frauen. Die Carnation in diesem Bilde ist nicht so roth, als im vorhergehenden, und die Färbung überhaupt kräftiger.

* * *

Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westphalen.

Daß die alte Malerschule Westphalens in ihrer frühern Richtung der Kölner sehr verwandt war, und selbst als ein Nebenzweig derselben dürfte betrachtet werden, daß sie sich aber zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eigenthümlich ausbildete, vielleicht auch einigen Einfluß der holländischen und oberdeutschen Schulen erlitt, davon hatte ich auf meiner letzten Reise Gelegenheit mich zu überzeugen.

Sehr angenehm wurde ich durch die Ansicht mehrerer Gemälde, im Besitz des Herrn Regierungsraths Krieger in Aachen, überrascht, welche der alt-westphälischen Schule angehören und zum Theil von der größten Schönheit, alle aber um so mehr von hohem Interesse für die Kunstgeschichte Deutschlands sind, als Werke dieser ausgezeichneten Schule von großer Seltenheit zu seyn scheinen. Ich zum wenigsten war sehr erstaunt hier mit einer Kunstschule bekannt zu werden, von deren Vortrefflichkeit ich bis dahin nicht die geringste Ahnung hatte.

Von der größten Auszeichnung sind einige Bruchstücke des großen Hauptaltars aus der Klosterkirche zu Liesborn, bei Münster in Westphalen. Das Mittelbild stellte Christus am Kreuze vor, zwei Engel fangen das Blut seiner Wunden in Kelchen auf. Unten zu der einen Seite stehen am Kreuze die Mutter des Herrn, der heilige Cosmas und der heilige Damian, letztere zwei Jünglinge von außerordentlicher Schönheit. Auf der andern Seite steht der Evangelist Johannes, die heilige Scholastica und der heilige Bernhard. Der Ausdruck einer sanften, himmlischen Begeisterung ist bei dem letztern wahrhaft überirdisch zu nennen; dabei sind alle Köpfe von eigenthümlicher Schönheit in den Formen und von großem Liebreiz. Die Figuren haben etwa zwei Drittel Lebensgröße. Der Grund ist ganz vergoldet und die Scheine mit den Namen der Heiligen eingedrückt.

(Der Beschluß folgt.)

Kunsthändlern und Künstlern.

Besitzern gestochener, noch brauchbare Abdrücke gebender Stahl- und Kupferplatten jeden Formats, von guten ältern oder neuern Meistern, welche dieselben zu veräussern wünschen, können wir, auf Einsendung frischer Abdrücke, nach welchen die jetzige Beschaffenheit der Platten zu beurtheilen ist, Käufer zu angemessenen Preisen nachweisen.

Das bibliographische Institut in Hildburghausen und New-York.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 13.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 12. Februar 1833.

Altdeutsche Baukunst.

Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst. In 48 von Wilder gezeichneten und radirten und 2 von Hyrtl gestochenen Kupferplatten herausgegeben und in künstlerischer Hinsicht beschrieben von Franz Tschischka, Archivar und Registratur-Direktor der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien. Wien 1832. kl. Fol. Velinpapier 7 Thlr. 12 Gr. (In Leipzig in Commission bei Scharschmidt und Volkmar).

Unstreitig sind für die Kunst und ihre Geschichte keine Unternehmungen förderlicher und ersprießlicher, als solche, welche sich nicht in leeren und hohlen Exklamationen über die Schönheit und Herrlichkeit eines Kunstwerks verbreiten, sondern es sich zum Ziele setzen, dasselbe nach allen Seiten zu durchforschen und zu durchdringen, ohne dabei einem kleinlichen und ermüdenden Pedantismus zu huldigen. Zu den würdigsten Gegenständen für diese Kunstforschung aber gehören die Kirchen und Münster, diese erhabenen Denkmale des religiösen Geistes, den unsere Vorfahren, in diesen Riesenunternehmungen auszusprechen sich gedrungen fühlten, über welche Mastalier in den diesem Werke als Einleitung vorgesetzten Strophen so begeistert singt:

Gemessen nach dem hohen Gedanken, den
Sich unserer Ahnen Seele von Gott gedacht,
Sprichst du durch kühne Menschenarbeit
Laut den Unendlichen aus und stehst Ihm!

Erst unseren Tagen gehört das Verdienst, diesen Baudenkmalen wieder die gebührende Anerkennung verschafft und Liebe und Forschungsgeist auf dieselben gelenkt zu haben: denn über die Münster zu Köln, Freiburg und Straßburg ist von Boisserée, Moller und Schreiber in jeder Hinsicht Preiswürdiges geleistet worden; und nur der vierte Zweig in diesem herrlichen Kleeblatte, entbehrte bisher noch einer mit Geschmack und historischem Forschungsgeiste abgefaßten Beschreibung, der St. Stephans-Dom in Wien, dieses herrliche Denkmal deutscher Baukunst, auf welches mit Recht alle Oestreicher mit Stolz und Liebe blicken, wie es in seinen großen, gewaltigen und doch so zierlichen Massen kühn zum Himmel hinanstrebt, alle trüben Geschicke seines Vaterlands und der mächtigen, um einen Fuß gelagerten Stadt siegreich bestanden, alle glücklichen Ereignisse der selben in stolzer Hoheit und Würde erschaut hat. Denn des Pater Tilmez Beschreibung ist schwer zu erlangen und Dgesser's Beschreibung ist theils ungründlich, theils durch ihre Weitschweifigkeit und zu breite Behandlung des Unerheblichen höchst langweilig und ermüdend: beide aber dem gegenwärtigen Standpunkte der historischen Forschung durchaus unangemessen. Das Werk, welches wir hiermit der Theilnahme des Publikums empfehlen, hilft daher einem lange gefühlten Bedürfnisse auf eine sehr erfreuliche Art ab, und verbreitet durch die gründliche Forschung in den Quellen, worunter der Verfasser mit Recht die große Anzahl von städtischen Kirchenmeister-, Ober- und Unterkammeramts-Rechnungen als die wichtigsten mitzählt, über die Geschichte sowohl des Baues des Domes selbst als über seine einzelnen Kunstdenkmale in vieler Hinsicht ein neues Licht.

Der Verfasser hat sein Werk in drei Abschnitte getheilt. Der erste enthält die eigentliche Baugeschichte des Domes, der zweite die Beschreibung des Baues der Kirche und der letzte die Geschichte und Beschreibung ihrer alten Kunstdenkmale. Indem wir den wesentlichsten Inhalt dieser Abschnitte und das in ihnen enthaltene Neue in der Kürze mittheilen, hoffen wir die Kunstfreunde und Geschichtsforscher um so dringender zur näheren Einsicht des schönen und in typographischer Hinsicht lobenswerth ausgestatteten Werkes einzuladen.

Bereits vor dem Jahre 1141 wurde von Oestreichs erstem Herzoge Heinrich II., den Kennern der östreichischen Geschichte durch den Beinamen Jasomirgott, seiner Lieblingsbetheurung, bekannt, der Grund außer den Ringmauern der damals noch kleinen Stadt Wien zu dem Gotteshause gelegt, das durch spätere Anbaue

und Vergrößerungen endlich zu dem Riesendome anwuchs, dessen Pracht wir gegenwärtig erblicken. Nach einem in dem Baumeisterarchive zu Wien, der vormaligen großen Steinhütte zu St. Stephan, befindlichen, auf 2 hölzernen Tafeln geschriebenen, Verzeichnisse der Bauherren und Steinmehen, welche zu Wien von den ältesten Zeiten bis gegenwärtig wichtige Gebäude aufführten, was mit dem Jahre 719 beginnt und den Namen der Meister zugleich ihre Monogramme beifügt (ein Theil der Kunstgeschichte, welcher bisher noch sehr wenig angebaut worden ist) durch die in den Jahren 1627 und 1641 damit vorgenommenen Veränderungen und Ergänzungen aber leider sehr an seinem geschichtlichen Werth verloren hat, war der erste Werkmeister des Baues Octavian Falkner aus Cracau, welcher den Bau mit solcher Betriebsamkeit leitete, daß die Kirche bereits im Jahr 1147 eingeweiht und dem Märtyrer Stephan gewidmet werden konnte. Die Emporkirche mit den beiden vorderen Thürmen, welche damals die westlichen Ecken des Gebäudes bildeten, sind die einzigen Ueberbleibsel seines Werkes und wahrscheinlich wurde der Dom von ihm in der Gegend, wo jetzt die großen Thürme stehen, mit einem halbrunden Chor geschlossen. Diese ursprüngliche Gestalt behielt jedoch die Kirche nur bis zu den Jahren 1258 und 1275, wo sie durch Feuersbrünste großen Schaden erlitt und bei ihrer von dem Kirchspiele mit Beihülfe König Ottokar's von Böhmen erfolgten Wiederherstellung beträchtlich erhöht wurde. Noch bedeutendere Veränderungen derselben nahm Albrecht II. vor, indem er nicht allein der an der Westseite der Kirche, zur Linken von dem Ritter Ulrich von Tirna und seiner Ehegenossin gestifteten Kreuzkapelle, zur Rechten die Elisiuskapelle anfügen, sondern die Westseite selbst beträchtlich erhöhen und die Unterkirche ihrer Breite nach bis zu den jetzigen Hauptmauern erweitern, auch einen Chor erbauen ließ, welcher wahrscheinlich die Breite des Mittelschiffs hatte und bis an den gegenwärtigen Hochaltar reichte, dessen Einweihung 1340 statt fand. Allein erst unter seinem Nachfolger Rudolph IV., der Stifter genannt, erhielt der Dom seine gegenwärtige Gestalt: denn dieser erste Erzherzog vollendete nicht nur den schon von seinem Vater angefangenen Bau des untern Kirchentheils mit gänzlicher Schließung der Gewölbe und Aufsetzung des hohen Daches, sondern begann auch durch Abbrechung des Albertinischen Chors einen neuen erweiternden Bau an diesem Theile des Gebäudes, zu dem er am 5. April 1359 den ersten Grundstein legte: gleichzeitig wurde aber auch von ihm die Gründung der beiden hohen und schönen Thürme begonnen, welche noch gegenwärtig ihm ein unvergängliches Andenken sichern.

Ueber den Gewinn, welcher diesen herrlichsten Theil des Bauwerkes geschaffen, sind die Meinungen stets sehr verschieden gewesen: alle früheren Beschreibungen des Domes legen demselben den Namen Georg Hauser bei, eine Ansicht, welche der leider für die Kunstgeschichte zu früh dahingegangene Alops Primisser auf eine sehr überzeugende Weise in einem in Hormayr's Geschicke und Denkwürdigkeiten Wien's, Jahrgang II. Band I. S. 115 und ff. enthaltenen Aufsatze bekämpft hat, und zu welcher die in dem Wiener Stadtarchive befindlichen, auf Pergament sehr sauber gezeichneten, sechs Risse Veranlassung gaben, welche jedoch sämmtlich im Jahr 1512 von dem Kirchenbaumeister Gregor Hauser aus Veranlassung einer nothwendigen Ausbesserung der Thürme gezeichnet worden sind. Nach des Herrn Verfassers Meinung war es Meister Wenzla, ein armer aber reichbegabter Meister aus Kloster Neuburg an der Donau. Da an der Hauptseite der Kirche, welche die Form eines lateinischen Kreuzes bildet, bereits die beiden von Falkner erbauten Thürme sich befanden, so sollten nach des Baumeisters Wenzla Plane die beiden neuen größeren Thürme sich über die Vorsprünge des Kreuzes erheben, allein leider war es dem trefflichen Meister nicht vergönnt, die Vollendung des Baues zu erblicken. Bei seinem im Jahr 1401 erfolgten Tode war, ohnerachtet der Beihülfe, welche ihm sein wackerer Schüler und Nachfolger, Meister Peter von Brachawitz, in den Tagen der zunehmenden Alterschwachheit geleistet hatte, der Thurm der Mittagsseite erst auf zwei Drittel in die Höhe gediehen. Letzterer setzte zwar den Bau bis 1429 mit unermüdetem Eifer fort; allein erst seinem großen Gehülfen, dem Palier Hans Buchsbaum, war es vorbehalten, nachdem der Bau 74 Jahre gedauert, am vierten Tage nach Michaelis 1433 die Spitze des Thurmes der Mittagsseite zu krönen. Ihm vindicirt der Verfasser auch das bekannte, bisher dem Anton Pilgram beigelegte steinerne Bildniß an der Kanzel und unter dem Schlußpfeiler des Orgelchors, indem er aus der Chronologie sehr kundig beweist, daß dem Pilgram nur ein sehr kleiner und viel späterer Antheil an dem Baue des zweiten unausgebaut gebliebenen Thurmes gebühre. Die übrigen Beweise für seine historischen Angaben hat der Verfasser aus den von dem Magistrate zu Wien aufbewahrten, für die Geschichte des Baues allerdings sehr wichtigen Kirchenmeister-Rechnungen entnommen, deren sich aus der Zeit des Thurmbaues noch 9 vorfinden: die älteste derselben ist von 1403 und hebt also an:

> Hie is vermerkt das Ansgeben das Ich Haus der Mosprunner, die Zeit Kirchenmeister und verweß des Pawß all hayligen Tumkirche daz fand Steydan zu Wien getan hab von allu Renten, die der Kirche gevallen sind und hab angehebt, da man zelt 1400 Jar nach Christi Geburt dar-

nach in dem vorten Jar am nächsten Samptag nach dem heiligen Weihnachttag von erst in die Stainhütten geben alle Woche ꝛc.

Wenzla kommt in dieser zuletzt am Samstag nach Jacobi dem Apostel 1404 vor, und daß dieß sein Todestag gewesen, beweist der Umstand, daß zu seinem Gedächtnisse in der nächsten Woche darauf ein feierliches Seelenamt gehalten wurde, am Sonntage derselben aber bereits Meister Peter von Brachawitz als Werkmeister aufgeführt ist. In der Woche Estomihi verschwindet Peter plötzlich aus den Rechnungen und am Sonntag Invocavit ist bereits Hans als Werkmeister aufgeführt, der schon sehr lang bei dem Baue gebraucht worden zu seyn scheint, indem er schon 1415 unter dem Namen Heusel der Jung oder Hänslein von Wurmitz Steinzierrathen zum Baue geliefert und aus der Hüttenkasse bezahlt erhalten hat. Sodann kommt er bis zur Uebernahme des Baues als Palier vor. Sein Zuname ist zwar in den Rechnungen nirgends verzeichnet; die Combination aber, daß es jener Hans Buchsbaum sey, welcher in Urkunden des Archives der Stadt Wien von 1446, 1450 und 1454 ausdrücklich als Baumeister zu St. Stephan genannt wird, erhält dadurch Gewißheit, daß derselbe sich in einem Reverse selbst Haus Puchspaumb der Wurmitzer nennt, während Anton Pilegramb von Brünn in den Steinmetztafeln nur als Baumeister bei der Ausführung des unausgebaut gebliebenen Thurmes genannt wird. Zu wünschen wäre hierbei, daß der Herr Verfasser den obengenannten Revers seinem Werke hätte beidrucken lassen und über den Beinamen, der Wurmitzer, einige Forschungen mitgetheilt hätte, da uns als ähnlich klingende Orte nur Würmla, 5 Stunden von Wien, Würm im Neckarkreise in Schwaben und einige Orte Würbiz in Schlesien bekannt sind. Ein besonderes Licht über das Baumaterial selbst gibt eine Verordnung Friedrichs III. um die Zeit des beginnenden Thurmbaues, wodurch Jedermann angewiesen wurde, den in diesem Jahre gewachsenen ungenießbaren Wein, sofern er ihn nicht trinken wollte, auf den Friedhof von St. Stephan zu bringen, damit man den Kalk damit löschen, und den Bau um so haltbarer machen könnte; ein Material, was im verflossenen Jahre die Gegenden von Grünenberg, Meißen und Naumburg wohl auch hatten in reichlichem Maaße liefern können.

Von Buchsbaum wurde auch der von Rudolph angefangene und allein noch unvollendet gebliebene Bau des obern Kirchentheils fortgesetzt und der fernere Bau des zweiten Thurms besorgt. Nach seinem im Jahr 1454 erfolgten Tode übernahmen Leonhard Steinhauer, Lorenz Pfenning von Dresden und Seifried König von Constanz; mit dem Beginne des sechszehnten Jahrhunderts aber George Khlaiz von Erfurt und Anton Pilgram von Brünn den Bau, welcher bei der bedeutenden Erhöhung des Arbeitslohnes und den geringen Hilfsquellen, welche dem Baue aus frommen Vermächtnissen und landesherrlichen Zuschüssen zuflossen (letztere betrugen nur wöchentlich 4 Pfund Pfenninge) überhaupt nur sehr langsam von Statten ging, bis man sich endlich im Jahr 1516, wo erst Georg Hauser Baumeister war, genöthigt sah, den Bau gänzlich aufzugeben, und sich spätterhin mit Zudeckung des unvollendeten Thurmes zu begnügen.

Dieses Schicksal eines zweiten nur halbvollendeten Thurmes theilt sonach der Stephansdom mit den meisten großen Münstern, deren Ausbau und Vollendung ebenfalls an der späteren Lauigkeit und Armuth der Zeit, an Geist wie an Mitteln, scheiterte. Seitdem hat er seine jetzige Gestalt unverändert behalten, jedoch durch die im Jahre 1792 erfolgte Wegräumung aller denselben entstellenden kleinen Gebäude, welche die vordere Seite desselben verhüllten, sehr gewonnen; eine Verbesserung, welche er dem Hochsinne des gegenwärtigen edeln Kaisers Franz verdankt, welcher bei seiner Rückkehr von der Krönung als römischer Kaiser die üblichen Ehrenpforten verbot, und die dafür bestimmte Summe der Enthüllung dieses ehrwürdigsten Triumphbogens widmete.

(Der Beschluß folgt.)

Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westphalen.

(Beschluß.)

Herr Krüger besitzt aus der in mehrere Stücke gesägten Altartafel den Kopf des Heilandes, der dem alten byzantinischen Typus nachgebildet ist, und den obern Theil der sechs am Kreuze stehenden Figuren.

Die Flügelbilder enthielten acht Darstellungen aus dem Leben Christi. Auch von diesen sind bei Herrn K. zwei gange Bilder: die Verkündigung und die Darbringung im Tempel. Sodann noch ein Bruchstück der Anbetung der Könige. Diese etwa 3′ hohen Bilder sind sehr gut ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, zwar nicht mit jener täuschenden Wahrheit, wie bei Johann van Eyck und seinen bessern Nachfolgern, vielmehr ist in der Richtung unsers Meisters etwas Ideales, dem Fra Angelico da Fiesole in der Innigkeit und frommer Milde nahe verwandt; im Liebreiz und in der Schönheit der Formen möchte ich ihn am liebsten mit Gentile da Fabriano vergleichen. Doch ist unser Meister ganz deutsch. In der Behandlungsweise der Carnation hat er viel Aehnlichkeit mit der des Wallraffischen Madonnenbildes oder der heiligen Veronica der ehemaligen

Boisserée'schen Sammlung, beide von Meister Wilhelm. Nicht als wolle ich damit sagen, daß er dessen Schüler könne gewesen seyn, er fällt vielmehr, wie wir sehen werden, in eine spätere Zeit. Allein es ist nur wahrscheinlich, daß diese westphälische Schule sich als ein Zweig aus der alt-Kölner Malerschule des Meisters Wilhelm entfaltet hat, und dabei dessen Art und Weise treuer und zu höherer Vollendung ausbildete, als es in Köln der Fall war. In dem Faltenwurf ist unser Liesborner Meister einfach und groß; in der Färbung klar und zart; der Ton hat selbst noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder mit Oelfarben vollendet sind, es scheint, daß seine Ausführungsweise, wie bei den Italienern des 15ten Jahrhunderts, noch beiden Malarten angehört. In der Zeichnung ist er viel schöner, edler als der Dombildmeister und seine Figuren haben gute Verhältnisse.

Nach den von Herrn Dr. Troß in Hamm angestellten Untersuchungen, fand sich in einer alten Liesborner handschriftlichen Chronik die Nachricht: daß im Jahr 1465 der Abt Heinrich den Chor mit dem Hauptaltar nebst vier andern Altären einweihen ließ. Diese Altäre, heißt es weiter, schmückte er durch eingesetzte Gemälde kostbar aus, welche (Gemälde) so an Gold und Farbenpracht sich auszeichnen, daß dem Künstler, nach Plinius Urtheil bei den Griechen, mit Recht der Rang des ersten Meisters gebührte.

Wer nun dieser hochgepriesene Meister war, wie sein Name? darüber schweigen die Nachrichten. Immerhin ist es angenehm, zu wissen, zu welcher Zeit diese Gemälde sind verfertigt worden. Wir wollen hoffen, daß die weitere Forschungen des Herrn Dr. Troß, im Verein mit Herrn Regierungsrath Krüger, der mir obige Nachricht mitzutheilen die Güte hatte, auf weitere und befriedigendere Resultate führen.

Noch eine Folge von 7 Bildern eines andern, wohl gleichzeitigen Meisters der westphälischen Schule besitzt Herr K. Das eine stellt die Krönung Mariä vor, die sechs anderen, Vorstellungen aus der Leidensgeschichte. Obgleich auch diese Bilder vieles Schöne enthalten, so kommen sie doch ersteren nicht gleich; weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Formen.

Eine weit reichere Sammlung von Gemälden der alt-westphälischen Schule besitzt, wie ich gehört, Herr Regierungsrath Barthels in Preußisch Minden. Sie kommen meist aus den Klöstern Liesborn und Marienfeld. Vielleicht befinden sich bei ihm auch solche der späteren Zeit, wo der Einfluß der niederländischen Schule in dem Grade bemerkbar ist, als in der Kölnischen in den Werken vom Meister der Lyversberger Passion. Daß ein solcher Einfluß bis auf einen gewissen Grad statt gefunden, beweisen die Gemälde des Meisters Jarens aus der Schule von Soest, in dem Museum zu Berlin und in der Sammlung des Grafen von Pembroke und Montgomery in seinem Landsitze Wiltonhouse. Letzteres ist ein kleines Bild und stellt Christus vom Kreuz abgenommen vor, wie er von den heiligen Frauen beweint wird; dabei stehen Joseph von Arimathia, Johannes und andere Männer. Einer derselben hält eine Tafel mit der bis jetzt ungekannten Inschrift:

Im Grunde des Bildes sieht man das Grab und rechts in der Ferne den Calvarienberg. Es ist sehr schön und vollendet in der Ausführung. Dort wird es dem Albrecht Dürer zugeschrieben.

Das große Gemälde mit Flügeln desselben Meisters, jedoch ohne Inschrift, im Berliner Museum, stellt im Mittelbild die Kreuzigung Christi dar, und enthält noch außerdem viele andere Vorstellungen von der Gefangennehmung an, bis zur Grablegung und Niederfahrt in den Limbus. Auf Goldgrund. Es ist in der dritten Abtheilung mit Nr. 175 gezeichnet.

Die beiden Seitenbilder sind jedes in vier Abtheilungen getheilt. Das eine enthält die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel.

Das andere, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes und das jüngste Gericht. Sie sind mit Nr. 185 und 184 gezeichnet.

Bei diesen ärmlichen Notizen über eine ausgezeichnete, bis jetzt fast unbekannte Schule, wodurch sich ein neues Feld in der Kunstgeschichte Deutschlands aufschließt, wäre es sehr erfreulich, wenn noch mehrere Werke der westphälischen Maler an's Licht gezogen und so viel als möglich historische Nachrichten darüber bekannt gemacht würden. Ich kann daher gegenwärtige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, hier den Wunsch öffentlich zu wiederholen, daß die obengenannten Kunstfreunde doch recht bald das Publikum mit ihren Forschungen über die westphälische Schule und anderen Entdeckungen in der deutschen Kunstgeschichte erfreuen möchten. Sicher würden ihnen alle andern Kunstfreunde dafür eben so sehr zu Dank verbunden seyn, als sie durch solche neue Bemerkungen zu weitern Untersuchungen Veranlassung geben und andere Entdeckungen befördern würden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 14.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 14. Februar 1833.

Altdeutsche Baukunst.

Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst ꝛc.

(Beschluß.)

Die in der Form eines lateinischen Kreuzes von lauter Quadersteinen erbaute Kirche ist eines der großartigsten Baudenkmale des Mittelalters. Von ihrer Größe und Erhabenheit kann man sich am besten daraus einen Begriff machen, daß zu dem Dache derselben allein 2900 Hauptstämme verwendet wurden, und sie 31 große, bis an das Gewölbe reichende, Fenster zwischen Strebepfeilern enthält. Die Stirnseite der Kirche liegt gegen Westen, und wird hier von den beiden sogenannten Hinterthürmen eingeschlossen; eine Benennung, welche schon in den frühesten Urkunden von Wien vorkommt und vielleicht auf frühere heidnische, an der Stelle befindlich gewesene Bauwerke hindeutet. Diese durchaus von Quadersteinen erbauten Thürme haben, wie ihre achtgiebeligen, mit Pflanzenknorren verzierten, Steindächer eine achteckige Gestalt, sind in vier Geschosse abgetheilt und befunden ihr Alterthum, da sie das einzige sind, was von dem ursprünglich von Jasomirgott errichteten Gebäude unbeschädigt dem großen Brande von 1258 entging, durch ihre Aehnlichkeit mit den Thürmen der Kirche zu Freiburg an der Unstrut, den östlichen Thürmen des Naumburger Domes und besonders mit denen der in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts entstandenen Kirche zu Gelnhausen. Nur die sehr zierlichen Gallerieen, jede auf sechzehn Tragsteinen ruhend, und die schönen Binnenknospen auf den Spitzen gehören einer spätern Zeit an.

Außerdem ist an diesem ältesten Theile der Kirche unstreitig das Interessanteste, das sogenannte Riesenthor, welches den neugriechischen Styl als vorherrschend erkennen läßt. Die vordere sich allmählig enger schließende Oeffnung seiner Halle wird von einem Spitzbogen bedeckt, welcher an jeder Seite von sieben Säulen getragen wird, über deren blätterförmige Knäufe sich gedrückte Halbbogen ausdehnen, welche, wie die Säulenschäfte, theils mit Gitterwerk, theils wie Blumenstängel verziert sind. Besonders reich aber und mannichfaltig mit Löwen, gefügelten und anderen seltsamen Gestalten, auch ironischen oder Spottfigmen geschmückt, z. B. einem Kinde mit einer Kapuze, ist die über die Säulenknäufe sich hinziehende Leiste, über welcher sich wieder sechszehn männliche Brustbilder erheben, unter denen die zwölf Apostel und das große Mittelbild, der Heiland in segnender Stellung zwischen zwei Engeln stehend, durch ihre durchaus gediegene aber uralte Steinmetzenarbeit sich vorzüglich auszeichnen. Die Halle dieses Thores bildet eine besondere Vorlage, mit wunderlichen Zierarbeiten in Stein, Löwen und Löwenbändigern einem knieenden Juden, einem Jüngling, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, gefügelten Phantasiegestalten u. s. w. auf's heiterste und mannichfachste ausgeschmückt.

Von höherer Schönheit aber sind die beiden langen Seiten der Kirche, namentlich die gegen Süden gelegene, in deren Mitte sich, wie der Verfasser mit Recht sagt, der weit berühmte hohe Thurm wie im Triumphe emporschwingt. Man hält ihn für den stärksten in ganz Europa, und es ist ihm an Schönheit nur der Straßburger, an Höhe aber der zu Landshut zu vergleichen. Außerdem tragen die schönen Eingangshallen, so wie besonders die Pracht der inneren in die Kirche selbst führenden Pforten, nicht wenig dazu bei, das Interesse des Kunstfreundes für diese Seite der Kirche ganz besonders in Anspruch zu nehmen. Vorzüglich reich ausgestattet, hauptsächlich auch in dem Thürbogen, ist die dem Bischoffshofe zunächst gelegene Pforte, in zwei Abtheilungen mit 40 Statuen heiliger Frauen geschmückt, welche sämmtlich unter sehr kunstreich gearbeiteten Dächlein stehen. An sie schließen sich auf beiden Seiten die Statuen Rudolphs des Vierten und seiner Gemahlin Catharina, beide mit ihren Wappenträgern, an. Die andere Pforte, das Sängerchor, ist fast gleich ausgestattet; nur schmücken die Zwischenräume der Thürbogen-Einfassung lauter männliche Heilige, entweder als Bezeichnung des Eingangs für jedes Geschlecht, oder um auf eine sehr sinnige Weise die Verherrlichung beider Geschlechter durch die Religion und ihre gleiche Berechtigung zu den

Wohlthaten der Kirche anzudeuten. Den Beschluß machen abermals Rudolph IV. und seine Gemahlin.

Die Thürme selbst stehen im Kreuze der Kirche und hinter ihnen erhebt sich der hohe Chor. Der südliche fertig gewordene Thurm ist sowohl durch die Schönheit und Zierlichkeit seiner einzelnen Theile als die Uebereinstimmung und Harmonie, welche der ganze Bau mit seinen zahllosen Spitzsäulen und Thürmchen in sich schließt, dem vollsten und reinsten musikalischen Accorde zu vergleichen. Er ist bis zur Spitze von Quadersteinen gebaut; seine schwere Masse jedoch auf eine höchst kunstreiche Weise durch das allmählige und unmerkliche Abnehmen seiner Verhältnisse fast ganz dem Auge des Beschauers entrückt.

Ueber den dreifachen äußeren Bogen seines Einganges erheben sich zwei nebeneinanderstehende Fenster; über dieselben schwingt sich ein großer schöner dreieckiger Giebel empor und bedeckt zum Theil das erste, bei fünfzig Fuß hohe, Glockenfenster. Höher hinauf zeigen sich zwei Giebel, zwischen welchen das zweite bis zur Uhr reichende Fenster sich emporhebt. Von der Uhr oberwärts theilt sich der Stamm des Thurmes von der Spitze ab, welcher hier mit einem freien, von zwölf hohen freistehenden Thürmen geschützten Gange umgeben ist. Der obere Theil desselben ist eine achtseitige gestutzte Spitzsäule, die aus wachsenden, mittelst ovaler Bogen verbundenen Schenkeln gebildet ist. Sie ergänzt sich dreimal, und an ihren Kanten sieht man über drei Fuß breite Pfanzenknorren durch gewaltige in der Mitte der Pyramidenachse sich kreuzende Eisenstangen befestigt. Ein doppelter Adler, über welchen sich ein Kreuz erhebt, die irdische Majestät der himmlischen unterordnend, krönt des Thurmes Spitze, in dessen Inneres man durch zwei Ausgänge gelangt. Bis zur Höhe des Kirchendaches führen 553 steinerne Stufen. Höher hinauf leiten hölzerne Stiegen und Leitern. In der Höhe des Kirchendachs beträgt die Mauerdicke bei 2 Klaftern, und der ganze Durchmesser acht Klaftern, wodurch sich ein Verhältniß des letztern zur ersteren wie 4 zu 1 ergibt; in diesen Verhältnissen aber liegen gewiß noch viele Geheimnisse der damaligen Baukunst verborgen, deren Entdeckung jedoch wohl nur dann zu erwarten ist, wenn günstigere Zeiten es gestatten, ähnliche Bauten wieder in's Leben zu rufen. Der Thurm neigt sich merklich nordwärts und die Abweichung der Spitze von der verticalen Lage beträgt genau 3 Schuh 1¼ Zoll, nach den Messungen, welche die Artillerie-Lieutenants Maschner und Pilsak im Jahr 1810 auf höheren Befehl unternahmen. Der unausgebaute Thurm hat im Ganzen mit dem ausgebauten im Grund und Aufriß dieselbe Einrichtung, so wie in der Eingangshalle, nur daß der Baumeister, gleichsam als hätte er geahnet, daß dieser Theil seines Werkes unvollendet bleiben würde, dem trauernden Werke zum Troste noch reicheren Schmuck an Bögen und durchbrochenen Baldachinen verliehen hat.

Gleich hinter diesen beiden Thürmen beginnt der hohe Chor, aus einem Hauptchor und zwei Nebenchören bestehend, deren jeder wieder seine besondere Vorlage hat; der erstere ist fünfseitig gebildet und mit eben so viel Fenstern versehen, während den Nebenchören nur zwei Fenster zugetheilt sind. Sein Gewölbe wird von sechs freistehenden herrlichen in zwei Reihen stehenden Pfeilern getragen, welche die mit dem Hauptchore gleich breiten Nebenchöre von demselben absondern, leider jedoch einer freien Ansicht durch das im Jahr 1647 errichtete kaiserliche Oratorium und den gegenüber angebrachten Musikchor entbehren, wobei sich dann unwillkührlich der Wunsch aufdringt, daß bald eine Zeit kommen möchte, wo unsere herrlichen Baudenkmale, mit Hintenansetzung aller kleinlichen und engherzigen Rücksichten von allen das Ebenmaaß und den Eindruck störenden Familienkapellen, Musikchören und Einbauen wieder befreit dastehen, und den großartigen Anblick gewähren, welchen die Gründer derselben bezweckten. Der Schmuck der Pfeiler ist nicht so reich, wie in dem Schiffe und sein einfaches Kreuzgewölbe ist an den Schlußsteinen blos mitden Zeichen der Evangelisten geziert.

Das 19 Klafter 2 Fuß breite Schiff der Unterkirche wird von zwölf Pfeilern getragen, welche durch die Kraft und Großartigkeit, mit welcher sie zu dem mächtigen, gleich einem zweiten Himmel ausgespannten Gewölbe emporsteigen, einem Walde herrlicher Riesenpalmen zu vergleichen, den Sinn des Beschauers gefangen nehmen. Nächst ihrer eigenen Schönheit besteht ihr vorzüglichster Schmuck in den sechs Steinbildchen, welche einen jeden derselben umgeben, da sie stets dem Schiffe, so wie den Seitengängen zugewendet, und das mittelste stets etwas höher gestellt, alle mit durchbrochenen, bewundernswürdig sauber und zierlich gearbeiteten, oben in einer Spitze sich endenden Baldachinen versehen sind, so leicht und frei, als wären sie aus dem flügsamsten Stoffe gemacht. Die Statuen stellen Heilige der römischen Kirche dar.

Zu den schönsten Capellen des Domes, welche ihre alterthümliche Gestalt noch in ihrer vollen Reinheit bewahrt haben, gehört die Eligius-Capelle, deren Beschreibung wir bei dem Verfasser nachzulesen bitten.

Höchst ergreifend ist der Anblick von dem über den oberen Bogen des Riesenthores befindlichen großen Musikchor, von wo aus man den großartigsten Ueberblick dieses majestätischen Bauwerkes gewinnt.

Zu den ausgezeichneten alten Kunstdenkmalen im Dome gehöreu die Kanzel und der Orgelfuß, beide mit des Baumeisters Bilde, der Taufstein, die Chorstühle,

Glasmalereien, und an Grabmälern die des Herzogs Rudolph IV. und seiner Gemahlin Catharina, des Kaisers Friedrich III., des Dichters Protucius Celtes, des Geschichtschreibers Cuspinian, das Hutstotker'sche, das des Riemer Siegenfelder und das Grabmal des lustigen Rathes Fuchs.

Die Kanzel ist unstreitig eines der schönsten Bauwerke dieser Art, da sie bis auf die obere Bedachung ganz von Sandstein und doch so fein und zierlich gearbeitet ist, daß sie dem geschicktesten Holzkünstler zur Ehre gereichen würde. Die Brüstung über das Pult derselben überragt den eigentlichen Pfeiler und bildet für diese wieder eine mit Bogen und Spitzen reich und zierlich ausgestattete Bedachung. An demselben stehen in Nischen die vier Kirchenväter, über deren Häupter wieder ein mit bewundernswürdiger Sauberkeit und Reichthum ausgearbeiteter Kranz von Spitzen und Bogen sich windet. In den Gesichtszügen und der Haltung dieser Kirchenväter ist das Leben mit einer solchen Wahrheit und Lebendigkeit erfaßt, daß man den Meißel und sein unbehilfliches Material vergißt und lebende Personen vor sich zu haben glaubt. Sie ist ein Werk der sechs Steinmetzen Andreas Grabner, Conrad von Heinperg, Peter von Nürnberg, Georg Achmüller, Johann Peheu und Hans von Waetzheim, der Antheil eines jeden an dem Werke jedoch den nicht angegeben. Das Treppengebäude ist ganz mit gothischen durchbrochenen Rosen geschmückt, die abwechselnd aus dem Dreieck und Viereck gebildet sind und sich leicht wie ein Band um die Treppe schlingen. Auf die Handgriffsfläche haben die Meister eine ununterbrochene Kette von herauskriechenden Eidechsen und Fröschen gesetzt, was man für eine ironische Anspielung auf die ehemalige Geistlichkeit ansehen möchte. Ganz diesem schönen und zierlichen Baue entspricht die obere Bedachung, welche ein auf einem feinen durchbrochenen Kranze stehendes Thürmchen bildet, welches sich oben in einem Kreuze endigt und durch seine durchbrochenen Zierrathen einen so leichten Charakter erhält, daß es fast wie eine Lichterscheinung über dem Haupte des Redners schwebt.

Das neben dem Kanzelfuße angebrachte, aus dem Fenster schauende Bildniß des Baumeisters der Kirche in halber Figur ist nicht ganz von der Vollendung, als das an dem in Laub- und Bogenverzierungen höchst kunstreich gearbeiteten Orgelchore, was den Meister in vorgerücktem Alter, mit dem Hammer und Winkelmaaß in der Hand, über der Schnürbrust mit einem faltenreichen Gewande bekleidet, darstellt, und durch die Lebendigkeit des Ausdrucks und die Feinheit und Breite des Faltenwurfs den besten Zeiten der Kunst angehört.

Die Chorstühle, besonders der architectonische Theil der 11 Fuß 7 Zoll hohen Hinterwand gehören zu den kunstreichsten Schnitzarbeiten der damaligen Zeit, und dürften in dieser Großartigkeit und Erhabenheit in Deutschland nicht ihres gleichen haben; sie enden sämmtlich in Spitzbögen von solcher Zierlichkeit und Mannichfaltigkeit, daß keiner dem andern ähnlich ist, und man daher dem Verfasser es sehr danken muß, daß er uns dieß von allen früheren Beschreibern des Domes nicht beachtete Kunstwerk so ausführlich beschrieben und demselben neun Kupfertafeln gewidmet hat.

Das größte Meisterwerk des Domes aber ist der von dem berühmten Strasburger Bildhauer Nicolaus Lerch um 1467 noch bei des Kaisers Lebzeiten begonnene, aber erst im Jahre 1518 unter Mitwirkung vieler andern Künstler vollendete Sarkophag Kaiser Friedrich III., indem Lerch bereits 1493 in einem Jahre mit dem Kaiser mit Tode abging. Er und sein Nachfolger Maximilian I. sollen dafür die für jene Zeiten höchst bedeutende Summe von 40,000 Dukaten bezahlt haben. Aus roth- und weißadrigem Salzburger Marmor gebauen, ruht er auf einem Piedestal, und ist von einem durchbrochenen Geländer umgeben, welches mit kleinen Säulen und Statuen gezierte Portale vorstellt. Innerhalb dieses Gebäudes ruht der Sarg auf einem von 20 kunstreich gearbeiteten Rundbögen eingeschlossenen Fußgestelle, deren in Felder abgetheilte Zwischenräume der Künstler zur Ausführung seines Hauptgedankens brauchte:

daß das Gebet aller jener frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser in's Daseyn gerufen, für sein Seelenheil zum Himmel emporsteige;

indem sich sämmtliche in den Vertiefungen dieser 8 von den Rundungen gebildeten Felder in haberhabener Arbeit abgebildete Vorstellungen auf die vorzüglichsten frommen Stiftungen des Kaisers beziehen. Auf diesem Fußgestelle ruhen als Gürtel des Sarges die dreißig Wappenschilde der Erbländer Oestreichs, und über sie breitet sich, ebenfalls von Wappenschildern eingefaßt, der Sargdeckel aus, auf dessen Fläche die hohe Gestalt des Kaisers im kaiserlichen Ornate mit dem Wappen seines Hauses und des deutschen Reiches umgeben unter einem Schutzdache ruht, dessen Fronte der heilige Christoph mit dem Christuskinde schmückt. Den Scepter umwindet eine Rolle, auf welcher die Buchstaben A. E. I. O. U. zu lesen sind, deren der Kaiser sich als Symbol bediente und welche gewöhnlich durch Austria erit in orbe ultima, Oestreich über Alles, gedeutet werden. Ohnerachtet des großen Reichthums an Figuren, man zählt deren über 240, ist doch Alles mit dem größten Kunstfleiße ausgeführt, die Gewänder in großen und breiten Falten geworfen, und es fällt schwer, einzelnes als das Vortrefflichste zu bestimmen. Sehr sinnreich ist auf dem Basrelief, die Jungfrau Maria von der Dreieinigkeit gekrönt, die Idee der Einheit des göttlichen Wesens da-

durch ausgedrückt, daß die drei göttlichen Personen alle drei ganz gleich als bärtige Männer mit Mänteln und Kronen abgebildet sind. Die herrlichen Apostelgestalten aber dürften kaum die Vergleichung mit Peter Vischers Apostelfiguren am Sebaldusgrabe zu Nürnberg zu scheuen haben.

Das mit Adam Kraft'schem Geiste gearbeitete Grabmal des Rathsherrn Hutstocker, die Kreuztragung nach Golgatha vorstellend, ist leider so beschädigt, daß es schwer hält, dasselbe in seiner ganzen Vortrefflichkeit und scharfen Charakteristik der Personen zu würdigen; allein ein Bildwerk voll des tiefsten Gefühls und der edelsten Simplizität ist das Basrelief an dem Grabmale des Riemer Siegenfelder, den Abschied des Heilandes vor seinem Einzuge nach Jerusalem darstellend. Ganz in Schmerz aufgelöst, ist die Mutter des Herrn zu seinen Füßen gesunken und indem der Heiland ihrer Hand mit der seinigen im Vorwärtsschreiten den letzten Abschiedsdruck ertheilt, mit seiner andern Hand aber eine Thräne von dem Auge trocknet, die übrigen Apostel mit ernsten und trauernden Mienen um ihn herumstehen, ist der Gegenstand der dargestellten Scene, ein schmerzlicher und letzter Abschied zu einem großen Schicksale, so wahr und ergreifend ausgedrückt, daß wir gleich mitten darunter versetzt und zum Mitgefühl auf's Lebhafteste angeregt werden. Ja, es dürfte nicht zuviel gesagt seyn, wenn dies schöne Bildwerk dem herrlichen Basrelief Peter Vischers in der alten Pfarrkirche zum heiligen Ulrich zu Regensburg vom Jahr 1521, von dem sich in dem vierten Hefte der Lebensbeschreibungen Nürnbergischer Künstler ein sehr gelungener Umriß befindet, an die Seite gesetzt wird, und zwar um so mehr, als beide in Betreff der Zeit ihrer Verfertigung nahe an einandergrenzen, indem das Wiener im Jahr 1517 gefertigt wurde.

Das aus Sandstein etwa um 1334 gefertigte Grabmal des alten Meistersängers und lustigen Rathes Neithard Fuchs besteht aus einer einfachen, auf einer schlanken Säule ruhenden Bedachung, unter welcher der Sarkophag steht. Die wenig bekannte Anecdote, welche ihm den Beinamen des Bauernfeindes erwarb, ist ein interessanter Beitrag zu einem Gemälde der damaligen Sitten. Zu Herzog Otto's Zeiten nämlich feierten die Wiener jährlich das Veilchenfest. Sobald ein Veilchen von Jemanden gefunden worden war, wurde es dem Herzoge angezeigt, welcher sich sofort mit seinem Hofstaate und den Wiener Bürgern nach dem Orte begab, um das erste Frühlingskind zu begrüßen, wo alsdann Reigen um dasselbe getanzt wurden und die sittsamste Jungfrau aus der Umgegend das Recht erhielt, dasselbe abzupflücken. Einmal war auch Meister Fuchs so glücklich, das erste Veilchen zu entdecken, er legte vorsichtig seine Schellenkappe darüber und eilte nach Hause, um seinen Fund dem Herzoge anzuzeigen. Unglücklicherweise kam aber auch ein Bauer des Wegs daher, entdeckte das unter der Kappe verborgene Veilchen, und entfernte sich mit demselben, nachdem er vorher noch den Ort besudelt und die Schellenkappe wieder sorgfältig darüber gedeckt hatte. Nicht lange nachher langten die Wiener mit dem Herzoge an, sahen aber leider, als Fuchs sein Keppe aufhob, ein ganz anderes Veilchen als sie vermuthet hatten, und brachen anfangs in ein Gelächter, nachher aber in einen solchen Zorn gegen Neithard aus, daß dieser nur durch die eiligste Flucht sich ihren Mißhandlungen entziehen konnte. Auf derselben geräth er in ein Dorf und sieht hier die Bauern ganz lustig um sein Veilchen tanzen. Dieß erregte in einem solchen Grade seine Galle, daß er mitten unter sie sprang und deren mehrere todt schlug, seitdem aber von den Bauern als ihr ärgster Feind gefürchtet wurde.

Die dem Werke beigegebenen, sehr reinlich und bestimmt in Umrissen gearbeiteten 44 Kupfertafeln entsprechen dem Zwecke vollkommen, die beschriebenen Gegenstände klar und deutlich von allen Seiten vor Augen zu stellen, und es ist sehr zu loben, daß zu den Zeichnungen das Kupfer und nicht der wohlfeilere Stein gewählt wurde, welcher zu scharfen architectonischen Zeichnungen weniger geeignet ist. Sie sind sämmtlich von dem als architectonischer Zeichner rühmlich bekannten Kupferstecher Wilder gezeichnet und von ihm auch größtentheils gestochen, bis auf einige Blätter, welche dem Kupferstecher Hyrtl angehören, der sich namentlich durch das Titelkupfer, die innere Ansicht des Domes vom Hochaltar gegen das Riesenthor zu aufgenommen, als ein sehr tüchtiger mit Luft- und Linearperspective gleich vertrauter architektonischer Stecher bewährt hat. Nur die Ansicht des ganzen Domes mit dem Thurme von der Mittagsseite, die als Vignette den schön gestochenen Titel ziert, hätten wir in größerem Maaße gewünscht; auch wäre es vielleicht zweckmäßiger gewesen, die vier Blätter, welche den Thurm von seinem Fuße bis zu seinem Gipfel darstellen, zusammenzufügen und zum Auseinanderschlagen einzurichten, wodurch die Uebersicht des Ganzen gewonnen haben würde. Wo aber so Vieles und so Gelungenes gegeben worden ist, darf man im Kleinen nicht rechten, und wir wünschen herzlich, daß dem Verfasser, welcher, wie es scheint, den Selbstverlag übernommen, der Antheil des Publikums nicht fehlen möge, und zwar um so mehr, als es vielleicht wieder Noth thut, deutschen Sinn kräftiger anzuregen, dazu aber Hinweisungen auf die großen Werke und Thaten unserer Vorfahren, als so viele Mahnungen, sich ihrer würdig zu bezeigen, die wirksamsten und kräftigsten Mittel sind.

Imgr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 15.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 19. Februar 1833.

Johanna von Arragonien.

Leipzig, im August 1832.

Das Interesse, welches ein unter diesem Namen in mehreren Gallerieen befindliches Bildniß einer wunderschönen in rothen Sammt gekleideten Dame einflößt, setzte vor einigen Jahren (im April 1826 der Abendzeitung) auch die Feder zweier höchst geachteter Kunstkenner, des Herrn Hofrath Hirt und des Herrn v. Quandt, in Bewegung. Ersterer stellte bei Beurtheilung desselben folgende drei Fragen auf. Wer ist der Maler dieses Bildnisses? Wo befindet sich jetzt das Original desselben? Wer war diese Johanna von Arragonien? In Rücksicht der ersten Frage schien es Herrn Hofrath Hirt befremdend, daß man das Bildniß, nach welchem der Kupferstich von Leroux erschienen, in Paris dem Raphael zuschreibe, da doch die ganze Manier nichts von diesem großen Meister habe, vielmehr der Art des Leonardo da Vinci vollkommen ähnlich sey. Vasari beschreibe ein anderes Porträt aus dem Atteliер des Vinci, wovon die Angaben ganz auf die zarte Behandlung paßten, mit welcher wir das Bildniß der Johanna gemalt sehen, nämlich das der Mona Lisa. Ueber das Bildniß dieser schönen Florentinerin war, wie Vasari berichtet, eine solche zauberische Anmuth verbreitet, daß man eher ein göttliches als ein irdisches Wesen darinnen wahrzunehmen glaubte; alles war bis zum Leben beseelt. Da nun Leonardo das Bild der Mona Lisa nach seiner Rückkunft aus Mailand gemalt, zu einer Zeit, wo er in der vollsten Reife seiner Kunst stand, und man es später in der Sammlung Franz I. zu Fontainebleau gesehen, so könne man hienach auf die Vermuthung fallen, daß es mit dem der Johanna in der Pariser Sammlung synonym sey, und seitdem nur den Namen der Person und des Meisters geändert habe. *) Dieß führe zur Untersuchung der zweiten Frage; wo befindet sich das Original des Bildes? Auch hierüber bleibe kein Zweifel: in der Gallerie Doria zu Rom. Genetisch lasse sich das zwar nicht nachweisen, aber mehr als alle Nachweisungen gelte hier die alterthümliche Manier, in welcher das Bild gemalt sey, denn bei aller Vollendung, die das Gesicht habe, verrathe es doch in andern Theilen, zum Beispiel in den Haaren, der Gewandung, Architectur und Luftperspective, bedeutende Härte, selbst die Gelenke der Finger zeigen noch Unbeholfenheit, obwohl schon das Ideal einer schönen Hand darin liege. Hieraus sey wahrzunehmen, Leonardo habe das Bildniß gemalt, ehe er auf dem Scheitelpunkte seiner Kunst gestanden, und bevor er nach Mailand berufen worden. Alle übrigen Bildnisse der Johanna, welche man in Paris, London und anderwärts zeige, halte er für spätere Copieen, weil in ihnen jene alterthümlichen Härten nicht zu finden seyen. Eine ähnliche Copie besitze die Berliner Sammlung, wie er glaube, von der Hand des Sassoferrato. Hirt ging nun zur Beantwortung der dritten Frage über: Wer war die schöne Johanna von Arragonien? Er gestand, daß ihm nichts Geschichtliches von der schönen Frau bekannt sey, führt indeß zwei Johannen an, die im Zeitalter Leonardo's vorkommen, wovon die ältere, die Tochter Johann II., Königs von Arragonien war, die sich 1477 mit Ferdinand I., Könige von Neapel, vermählte und 1517 starb; die zweite, Tochter der erstern, 1496, an ihren Neffen, den König Ferdinand II. von Neapel, verheirathet und 1518, ein Jahr nach ihrer Mutter, verstorben.

Da nun das Bildniß, wenn es von Leonardo's Pinsel, in den Jahren 1477 — 1489 gemalt seyn müßte, so vermuthet Hirt, es könne nur die ältere Johanna darunter verstanden werden. Herr Dr. Hase, damals Inspector des Königl. Antikenmuseums, war indeß der entgegengesetzten Meinung. Unter mehreren ausgegebenen geschichtlichen Johannen, sagte er, falle gerade die Blüthenzeit der oben angeführten jüngeren Johanna in die schönste Kunstperiode des Raphael und durch ihren Rang als Königin von Neapel rechtfertige sich auch die Unterschrift unter dem von Leroux erschienenen Kupferstich des Pariser Bildes. Nach dieser Abhandlung er-

*) Keineswegs, denn beide, die Johanna und Lisa, befinden sich im Musée Royal.

schien eine kritische Beleuchtung der von Herrn Hofrath Hirt aufgestellten drei Fragen von Herrn von Quandt. Dieser findet die Beantwortung der erstern Frage: Wer ist der Maler des Bildnisses? darum schwierig, weil es in mehreren Gallerieen vorhanden und darum erst bestimmt werden müsse, von welchem Bilde die Rede sey. Von dem zu Paris befindlichen sage allerdings die Notice des tableaux exposés dans la Galerie royale 1819, daß es Jeanne d'Arragon sey, deren Kopf Raphael, das Uebrige aber Giulio Romano gemalt habe. Dasselbe behaupte Quatremère de Quincy in seiner Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael §. 139, und beziehe sich auf Comolli Vite inedite. Gleichwohl könne er sich nicht überzeugen, daß an dem Pariser Bilde Raphael einigen Antheil gehabt. Es sey ihm eintöniger, gelbgraulicher als irgend eins von Raphael oder Giulio erschienen, wozu noch komme, daß der Ausdruck etwas lebloser sey, ja die Starrheit einer Maske habe. Dagegen erinnere er sich desselben Porträts in der Gallerie des Grafen Fries in Wien, welches ihm weit mehr durch Farbe und seelenvollen Ausdruck würdig geschienen, als ein Werk Raphaels zu glänzen. — Herr v. Quandt glaubt, alle diese Bilder hätten bis jetzt ein gewiß noch unentdecktes Urbild. Dieses Vorbild habe wahrscheinlich Leonardo da Vinci gemalt, doch folge daraus noch nicht, daß das auf gleiche Art angeordnete Bild der Johanna, nicht Johanna sey, denn zwei verschiedene Damen könnten gleiche Toilette machen, und es sey leicht möglich, daß Raphael die Königin Johanna in der Weise dargestellt habe, wie früher Leonardo da Vinci das Bild einer andern Dame anordnete, welches man als Normalbild später von Porträts hoher und schöner Frauen betrachten könne, wie es gewisse Prototypen für Herrscher-, Redner-, Philosophen- und Dichterporträte gebe, denn das Treffliche sey nicht zu übertreffen, und könne nur befolgt werden. Daß auf gleiche Weise zwei verschiedene edle Frauen durch diese Bildnisse dargestellt worden, davon überzeuge die gänzliche Verschiedenheit der Physiognomieen in beiden, welche einander vollkommen unähnlich seyen. Das Porträt in der Gallerie Doria zu Rom sey allerdings so entzückend, daß es in dieselbe Begeisterung versetzen könne, mit welcher Vasari von dem Bilde der Mona Lisa spreche, aber daraus folge nicht, daß es auch wirklich Mona Lisa sey, denn wie käme diese Florentinerin, die Frau des Francesco del Giocondo, zu dem päpstlichen Schmuck, in welchem die hohe Frau in dem Bilde in der Gallerie Doria prange, und wer wäre dann die Mona Lisa im Musée royal zu Paris? Sollte er eine Vermuthung wagen, so würde er die hohe Schönheit in der Gallerie Doria Beatrice d'Este nennen. Dieser Beatrice komme unter allen schönen Frauen, die Leonardo gemalt, allein der Fürstenhut zu. Ihr Bild habe sich von Leonardo's Pinsel neben seinem Abendmahle befunden, sey aber spurlos verschwunden. Nun wäre es leicht möglich, einer von Leonardo's besten Schülern, vielleicht Salaino, habe das Porträt nach dem Wandgemälde, für die Gallerie Doria gemalt. Das bräunliche Colorit und die trockene Zeichnung in dem Bilde der Dorierin zeuge mehr von Salaino's als seines Meisters Leonardo Pinsel. Bis also vielleicht ein Bild von Leonardo's eigner Hand sich finde, welches unbezweifelter das Gepräge der Meisterhand trage, halte er das Porträt in der Gallerie Doria für ein Werk des Salaino. Die dritte Frage: wer eigentlich die Johanna von Arragonien gewesen, wisse er ebenfalls nicht entscheidend zu beantworten. Der Name Johanna werde in der neapolitanischen Geschichte mit böser Bedeutung genannt. Noch sey sie im Volk ein Gegenstand mährchenhafter Sagen, die ihre Schönheit und Grausamkeit unermeßlich schildern, und der Lazzaroni zeige mit Grauen ein Schloß am Meere, in dessen öden Hallen die brandenden Wogen des Meeres stürzen, als wollten sie diese Stätte zügellosen Genusses und ungeheurer Thaten verschlingen. Wahrscheinlich habe die Phantasie des Neapolitaners hier zwei Johannen zusammen geschmolzen und ein colossales Bild voll Reize und Schrecken daraus geformt. Die 1382 begrabene Johanna, welche ihren ersten Gemahl, den König Andreas, ermorden ließ, und auf Befehl des Königs Ludwig von Ungarn auf gleiche Weise umgebracht wurde, könne es durchaus nicht seyn, wenn man von einem Bilde des Leonardo oder Raphael spreche. Eben so wenig Johanna II., Schwester des Königs Ladislav, Wittwe des Herzogs Wilhelm von Oestreich, die der Papst Martin V. zur Königin ernannte, und welche schon 1435 gestorben. Johanna III., Tochter Ferdinand des Katholischen, Gemahlin Philipps, Mutter Karl V., lebte zwar gleichzeitig mit Raphael, sey aber als häßlich bekannt, und niemals nach Rom gekommen. Wenn von einer Johanna von Arragonien gesprochen werde, die Raphael gemalt, könne man folglich nur an die Johanna denken, welche Tante und zugleich Gemahlin Ferdinand II. und wirkliche Königin von Neapel gewesen.

So weit die Urtheile jener um die Geschichte der Kunst hochverdienter Männer. Sie erregten in mir um so lebhaftere Theilnahme, je stärker der Eindruck war, welchen das Bild selbst, sonst in der Sammlung des Grafen Fries in Wien, jetzt im Besitz des Herrn Baron Speck von Sternburg in Leipzig, gleich bei seinem ersten Beschauen auf mich gemacht hatte. Jeder, der es sah, bewunderte die edle Anord-

nung in der Zeichnung, die lebenathmende Wahrheit in der Färbung, kurz den unendlichen Zauber der Natur, Anmuth und Hoheit, der, über das Ganze ausgegossen, den Blick von andern Meisterbildern, die es umgeben, unwiderstehlich immer wieder auf das eine zurücklenkt. Ausgemacht schien Jedem, der es sah, nur der Pinsel eines hohen Meisters könne ein Kunstwerk, welches in so hohem Grade Leben athme, in's Leben gerufen, auch müsse nothwendig die hohe Frau dem Maler selbst gesessen haben, und das Bild könne nicht nach einem frühern copirt seyn, weil allein der treuen und unmittelbaren Auffassung der Natur solche Lebensfrische gelänge. Auch ohne den Namen des Meisters zu wissen, würde man das Bild als eine Zierde jeder Gallerie betrachten. Der Zauber, den es verbreitet, ist so mächtig, daß der entzückte Beschauer sich wenig darum kümmert, ob es Leonardo's oder Raphaels Pinsel schuf.

Weniger gleichgültig scheint jedoch die Frage: Wer war denn die schöne Johanna von Arragonien, die diesen oder jenen Meister zu dem unsterblichen Kunstwerke begeisterte? Wann hat sie gelebt? Welche Schicksale knüpfen sich an ihr Andenken? Wie man im Leben beim Anblick einer hohen Schönheit Aehnliches zu fragen pflegt, darf man es wohl auch bei einer Frau thun, welche nach drei Jahrhunderten noch im Bilde bezaubert. Eine gründliche Notiz über das Geschichtliche der Johanna von Arragonien schien mir auch schon darum wünschenswerth, weil durch die Jahre, in welchen sie in der Blüthe ihrer Jugend und Schönheit gestanden, sich allein die Frage: wer der Maler ihres Bildnisses gewesen? mit größter Wahrscheinlichkeit beantworten läßt. Daher suchte ich in mehreren historischen Quellen etwas über eine Johanna von Arragonien zu erforschen, fand aber nichts weiter als das, was durch die erwähnten Männer von Fach bereits über die verschiedenen Johannen zu Tage gefördert ward, bis mir endlich der alte Bayle in die Hände fiel, welcher im zweiten Bande seines Dictionnaire historique et critique, Edit. Amsterdam 1740, unter dem Artikel Jeanne d'Aragon so viele lichtverbreitende Notizen gibt, daß ich nicht umhin kann, einige der interessantesten davon, den geehrten Lesern dieser Blätter im Auszuge mitzutheilen.

Johanna von Arragonien — sagt Bayle — eine der berühmtesten Frauen des 16ten Jahrhunderts, war die Tochter Ferdinands von Arragonien, Herzogs von Montalto, dritten natürlichen Sohns Ferdinand I., Königs von Neapel. Sie vermählte sich mit Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ich habe — fährt der Historiograph fort — in keinem Wörterbuche einen Artikel über diese Dame gefunden, eine Unterlaßsungssünde, die gerügt zu werden verdient, denn es hat vielleicht nie, weder einen Mann noch eine Frau gegeben, deren Werth von so vielen schönen Geistern noch in so vielen Sprachen gepriesen worden, als die schöne Johanna von Arragonien. Die zu ihrem Lobe erschienenen Gedichte gab im Jahr 1555 Girolamo Ruscelli zu Venedig heraus. Das Buch führt den Titel: Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Arragona, fabricato da tutti i più gentili Spiriti ed in tutte le lingue principali del mondo. Die dichterische Apotheose der reizenden Frau glich fast dem Canonisiren der Heiligen; anfangs nahmen es sich mehrere schöne Geister vor, aus eigenem Antriebe ihr, gleich einer Gottheit, Verehrung durch eine Gedichtsammlung zu bezeugen, die sie einen Tempel nannten, später aber, im Jahr 1551 ging von der Akademie der Dubbiosi zu Venedig über die Sache ein förmliches Decret aus. Man hatte vorgeschlagen, den Tempel zugleich ihrer schönen Schwester, der Marchesa del Vasto, zu weihen, indeß nach vielen Berathschlagungen und Debatten wurde beschlossen, daß, wie einst der Pontifex dem Marcellus Einspruch gethan, als dieser einen und denselben Tempel dem Ruhme und der Tugend widmen wollte, die Marchesa del Vasto keinen Antheil an dem haben könne, welchen man ihrer Schwester errichte. Zu ihrer Vergötterung hatten sich nicht blos italienische Zungen, sondern dem welschen Wortlaut völlig heterogene, wie slavonische, polnische, ungarische, hebräische, und sogar chaldäische, in arkadischen Klängen vereint. Nicht allein Männer, die Verse machen konnten, auch solche, welche nur in Prosa schrieben, setzten zum Lobe der reizenden, aus Königsblute entsprossenen Neapolitanerin ihre Feder in Bewegung. Ruscelli, der Herausgeber der Tempio, preist sie in Ausdrücken göttlicher Verehrung in der Vorrede zu dem Werkchen, wiewohl er gesteht, dem höchsten Wesen gebühre jene Verehrung vor allem darum, weil es ihr solche Reize verliehen. Hier sind seine Worte: Questa conoscenza . . . ha fatto, questi anni adietro, che conoscendosi in universale ed in particolare da ogni più raro giudizio i gran meriti e il sommo valore e la bellezza infinita di corpo e d'anima della illustrissima ed eccellentissima Signora e Donna Giovanna d'Arragona, si sieno tutti i più begli Spiriti di commune consentimento posti à sacrarle un Tempio, come a Donna interamente divina e la quale, come nobilissima fattura e sembianza del sommo Iddio, meriti veramente d'esser cor la lingua e col cuore adorata per immenso honore del fattor suo. Später weihte sogar ein galanter Autor diesem Tempel Bilder. Er gab nämlich 1566 ein 121 Seiten starkes Werkchen heraus, betitelt: Le Imagine del Tempio della Signora Donna Giovanna d'Aragona, in welchem er die Schilderungen der Reize anderer Schönen geschickt mit denen der Göttin des Tempels zu verbinden wußte. Einer ih-

rer eifrigsten Anbeter war der Arzt und Philosoph Augustin Niphus. Er schrieb eine Abhandlung über das Schöne, dedicirte sie der Johanna von Arragonien und widerlegte darin die Behauptung der alten Philosophen, daß es in der Welt nichts vollkommen Schönes gäbe. Er führte zum Beweis des Gegentheils die schöne Fürstin an, pries das Ebenmaß aller ihrer Glieder, und begnügte sich nicht mit Beschreibung der Schönheiten, die Jedermann sehen konnte, sondern ging so weit, auch die, welche die Natur selbst zu verstecken pflegt, mit den glänzendsten Farben zu schildern. Auch sagt er im 18ten Kapitel seines Tractats: Unter allen lebenden Frauen verdiene nur Johann von Arragonien den Namen einer Glücklichen, denn sie besitze die beiden Haupterfordernisse, zur Glückseligkeit der Frauen: Schönheit und Keuschheit. Mehrere Schriftsteller behaupten zwar, Niphus habe, als ein alter verliebter Geck, die Reize der schönen Fürstin übertrieben, aber er war nicht der Einzige, der von ihr mit Begeisterung sprach. Selbst der Cardinal Pompeo Colonna — und Jedermann weiß, daß ein Cardinal damaliger Zeit in solchen Dingen der kompetenteste Richter seyn konnte — sagt in einem Schreiben an Niphus, welches der erwähnten Abhandlung vorgedruckt ist, daß Jeanne Arragonia Columna, wie er sie nennt, den ersten Rang unter den schönsten Frauen ihrer Zeit verdiene. Der Muth, die Klugheit und die Einsichten, welche sie in öffentlichen Angelegenheiten bewies, zeichnete sie nicht minder vor allen andern Frauen von Stande höchst vortheilhaft aus. Unter dem Pontifikate Paul IV. nahm sie an den Plänen Theil, welche durch die Colonna's gegen die päbstlichen Interessen geschmiedet wurden. Man würde sie eingekerkert haben, hätte man nicht Rücksicht auf ihr Geschlecht genommen. Man begnügte sich damit, daß man ihr verbot, Rom zu verlassen. Dennoch wußte sie auf eine geschickte Weise die Augen der päpstlichen Wächter zu täuschen, und flüchtete aus Rom, um die Unternehmungen ihres Sohnes, jenes Marco Antonio Colonna, welcher späterhin in der Schlacht von Lepanto so hohen Ruhm einerntete, kräftiger unterstützen zu können. Die nähern Umstände dieser Flucht der Johanna von Arragonien, welche im Jahre 1556, wo sie schon eine ziemlich bejahrte Dame war, erfolgte, enthelmt Bayle aus der im Jahre 1669 zu Salamanka in lateinischer und 1699 zu Paris in französischer Sprache erschienen Geschichte des Herzogs von Alba. Sie ward vom Papste als Geißel in Rom zurückgehalten, bis ein Waffenstillstand eintrat, und die Wege freier waren, welcher Moment der Johanna günstig zum Entfliehen schien. Da ging sie eines Tages mit ihren zwei Töchtern zu Fuße aus der Stadt, indem sie sich stellte, als wolle sie nach einem nahe den Wällen gelegenen Weinberge lustwandeln. Als sie so weit gekommen war, daß die Schildwache des Stadtthores sie nicht mehr sehen konnte, bestieg sie einen für sie in Bereitschaft gehaltenen Zelter, während zwei Cavalliere ihre Töchter auf andere Rosse hoben, und sich, als schützende Begleiter, auf die Krupen schwangen. In diesem, der hohen Frau unwürdigen, aber ihrer Lage günstigen Aufzuge, erreichte sie das spanische Lager. Herzog Alba empfing den schönen Flüchtling mit unbeschreiblicher Freude, umarmte sie um so inbrünstiger, je minder das herangerückte Alter der Dame Raum zum Verdachte gab, und bewillkommte auch ihre Töchter auf das herablassendste. Mich dünkt, rief er der Fürstin entgegen, ich sähe jene berühmte Clölia, welche fleht, nicht aus feindlichem Lager nach der Stadt, getrieben von Vater Vaterlandsliebe, sondern aus der Stadt in das Lager, gebrängt von der Gewalt mütterlicher Zärtlichkeit. Die Fürstin war entzückt über die freundliche Aufnahme des spanischen Feldherrn und bezeugte ihm vielfältigen Dank dafür, konnte sich aber, des zarten Alters ihrer Töchter wegen, nicht entschließen, im Lager zu verweilen, und reiste, begleitet von einer Escadron Cavallerie, welche ihr der Vicekönig als Ehrengarde mitgab, unaufhaltsam weiter. Auffallend scheint es, daß der Geschichtschreiber des Herzogs von Alba, der Johanna von Arragonien, Mutter des Marco Antonio Colonna, den Titel Herzogin von Palliane beilegt, ja sie sogar einmal verwittwete Herzogin (Duchesse douairière de Palliane) nennt. Es läßt sich aber annehmen, daß der Familienname ihres Gatten: Tagliaccozzi, auf dem langen Umwege durch Spanien nach Frankreich verstümmelt ward, und das Prädikat: verwittwete Herzogin, sich auf den, wahrscheinlich bald nach jenem Ereignisse erfolgten, Tod ihres Gatten bezieht, welcher noch in dem nämlichen Jahre 1556, als seine Gattin aus Rom nach Neapel floh, wie mehrere Geschichtschreiber melden, durch seinen eignen Sohn, jenen von der Mutter so zärtlich geliebten Marcantonio Colonna des Hochverraths gegen Seine katholische Majestät angeklagt, eingekerkert ward und bis an seinen Tod in Haft blieb.

(Der Beschluß folgt.)

Paris.

Dictionnaire historique d'Architecture, comprenant dans son plan les nations historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, theoriques, didactiques et pratiques de cet art, par Mr. Quatremère de Quincy, de l'Institut Royal de France (Académie des Inscr. et Belles Lettres,) et Secretaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Tome I. II. Paris, Adrien le Clere et Comp. 1832. 4.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 16.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 21. Februar 1833.

Johanna von Arragonien.

(Beschluß.)

Ueber die Mißverhältnisse zwischen Vater und Sohn gibt Cardinal Palavicini einige Auskunft, woraus hervorzugehen scheint, daß der Vater übel mit seinen Gläubigern umgegangen war, und hierdurch eine Beschlagnahme seiner Ländereien herbeigeführt, sein Sohn, längst mit ihm gespannt, diesen Augenblick aber benutzt hatte, den eignen Vater zu plündern und sich mit Gewalt der Waffen seiner konfiscirten Güter zu bemächtigen. Dieß geschah kurze Zeit vor dem Tode Julius III. — Durch die vielleicht gegründete, aber niederträchtige und verrätherische, Anklage suchte Marc Antonio sich den Besitz des väterlichen Vermögens zu sichern, was ihm auch gelang, da Ascanio Colonna nun bis an sein Lebensende im Kerker schmachten mußte. Die Mutterliebe, welche Johanna für diesen schändlichen Sohn empfand, gibt fast Raum zu dem Verdachte, als sey sie Mitschuldige an dem Verrathe gegen ihren Gatten gewesen. Wäre dieser Verdacht erwiesen, so würde allerdings das reine Bild getrübt werden, welches wir uns von einer Frau gemacht haben, die an Leib und Seele so schön geschildert wird. Allein kein Schriftsteller erwähnt, was jenen Verdacht bekräftigen könnte, und wer weiß, ob es der schönen Gattin des Ascanio Colonna nicht zu Liebe geschah, daß Herzog Alba den unglücklichen Greis nicht allein liebreich behandelte, sondern ihm auch, statt des engen Thurms, in welchem er vorher eingekerkert war, ein bei Neapel gelegenes, mit allen Bequemlichkeiten versehenes Schloß zum Aufenthalte anwies. Da Johanna von Arragonien schon im Jahre 1556 als eine bejahrte Matrone geschildert wird, so muß sie sehr alt geworden seyn, denn sie starb im October des Jahres 1577. Zwei Jahre vor ihrem Tode schenkte sie den Kapuzinern del San Sacramento den Ort, wo ihr Kloster in Rom erbaut ist. Vorzüglich freigebig war sie gegen die Jesuiten, sie ließ die Kirche des heiligen Andreas wieder aufbauen, welche ihnen 1566 vom Bischof von Tivoli geschenkt worden war. Die bereits erwähnte Schwester der Johanna war Maria von Arragonien, Gemahlin des Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, (Marquis du Guaste) Schwiegermutter der schönen Isabella di Gonzaga. Ein spanischer Autor drückt sich über diese drei Damen folgendergestalt aus: Que cosas no podrian desirse en laude y exaltasion de la hermosissima Duquesa de Tallacora, Donna Joanna de Aragon, muger de Sangre Real y en summo grado casta y buena? Yansi de Donna Maria Sa Hermana, Marquesa del Vasto? Y de Donna Isabel de Gonzaga, su nuera? In ihrem Gemahl schätzte Karl V. einen seiner tapfersten Krieger. Sorbiere setzt die Marchesa del Vasto unter die geehrtesten und geistreichsten Frauen. Brantôme ist von ihren Reizen entzückt. Ihre Schönheit blühte noch im höchsten Alter. Sie war schon eine sechzigjährige Matrone, erzählt Brantôme, als der Groß-Prior von Frankreich, Franz von Lothringen, ihr zu Ehren einen großen und glänzenden Cirkel gab, und doch noch so reizend und liebenswürdig, daß man ihr den Vorzug vor ihren beiden Töchtern geben mußte, so jung und schön diese auch waren, so daß der in sie verliebte hohe Wirth zu ihr sagte: ihr Herbst übertreffe alle im Saale versammelten Frühlinge und Sommer, wiewohl er — por adombrar la cosa — ihre älteste Tochter sich zur Geliebten erkor. Als sie Brantôme sechs Jahre später, im Jahr 1539, in Neapel wieder sah, hatte sie nur wenig von ihrer Schönheit verloren. Sie starb zu Chiaja im November 1568. Der nämliche Ruscelli, welcher der Johanna den Tempel weihte, feierte auch den Ruhm ihrer Schwester, der liebenswürdigen Maria. Das 73 Blätter starke Werkchen ward 1552 in Venedig durch Giovan Griffio gedruckt und führt den Titel: Lettera sopra un sonetto dell' Illustrissima Signora Marchesa della Terza alla divina Signora Marchese del Vasto. Warum Brantôme in seiner Schrift über berühmte Frauen ihre Schwester, die Johanna, nicht erwähnt, ist unbegreiflich. Er spricht zwar von einer Gemahlin des Ascanio Colonna als von einer Frau, die man für die schönste von ganz Italien gehalten, so daß Barbarossa selbst

ihr nachgestellt und sie zu entführen getrachtet, um sie dem Groß-Sultan als Geschenk zu übersenden. Unter diesem Barbarossa muß man den Capudan Pascha Hoi Raddien Barbarossa verstehen, welcher den Türken die Colonie Algier erobert und zu Carl V. Zeiten sich durch sein Kreuzen im mittelländischen Meere der Christenheit so furchtbar machte. Brantôme nennt indeß die Dame, welche er zu rauben gedroht, Livia Gonzaga und verwechselt zwei Schönheiten, die vielleicht beide würdig gewesen als schöne Odalisken in dem Serail eines Großherrn zu glänzen.

Ich konnte nicht umhin, alles, was uns Bayle von der schönen Johanna von Arragonien erzählt, dem Leser mitzutheilen, weil ich glaube, wenn er sich für ihr Bild interessirt, wird ihm auch die geringste Notiz nicht gleichgültig seyn, die uns von den Leben der reizenden Fürstin übrig geblieben. Nicht ohne Absicht fügte ich aber auch einige Data über ihre Schwester Maria Marchesa del Vasto bei. Wir wissen, daß Johanna 1577 als eine hochbejahrte Dame starb, ihr Geburtsjahr ist nicht angegeben. Man kann annehmen, daß sie gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts geboren wurde, diese Vermuthung wird aber zur Gewißheit, wenn wir hören, daß sie eine Schwester hatte, welche 1559 sechs und sechzig Jahre alt gewesen, mithin 1495 das Licht der Welt erblickt haben mußte. Johanna von Arragonien stand also gerade in der Blüthe ihrer Jahre, als sie Raphael malte. Wahrscheinlich geschah dieß vor dem Jahre 1515, wo Franz I. bei Gelegenheit seiner Krönungsreise, ihr Bild in der Familie Colonna oder bei dem Cardinal Hippolyt von Medicis sah, der ihm späterhin ein solches Bildniß für seine Gemälde-Sammlung in Paris zum Geschenk übersandte. Wir finden diese Nachricht sowohl in dem Recueil d'Estampes, Paris 1729 von Crozat, der den Vasari als Gewährsmann anführt, als auch in dem 1752 zu Paris erschienenen Catalogue raisonné des tableaux du Roi par M. Lepicié, wo es Tome 1. §. 91 von dem Bilde heißt: Jeanne d'Aragon est représentée assise, sont habillement de velours rouge est peint avec un soin merveilleux, le fond d'architecture n'y est pas moins traité. Raphael peignit lui-même la tête, dont la couleur est d'une grande beauté et il fit achever les autres parties par Jules Romain, son élève. Le Cardinal Hippolyte de Medicis en fit présent à Francois.

Wir wollen die Aechtheit des Pariser Bildnisses also gar nicht in Zweifel setzen, obwohl Herr von Quandt, wie oben bemerkt, uns versichert, es sey ihm eintöniger, gelbgräulicher als irgend eins von Raphael erschienen, der Ausdruck habe etwas Lebloses, ja die Starrheit einer Maske, dagegen er sich desselben Porträts in der Gallerie des Grafen Fries in Wien erinnere, welches ihm weit mehr durch Farbe und seelenvollen Ausdruck würdig geschienen, als ein Werk Raphaels zu glänzen. Die zwei Kupferstiche, welche mir von dem Pariser Bilde bekannt sind, ein älterer in dem Recueil d'Estampes, und der neuere von Leroux, zeigen, vorzüglich der letztere, das Starre, Maskenartige des Ausdrucks im Gesicht der Johanna, wenn man sie gegen das, früher in der Fries'schen Sammlung, jetzt hier in der Gallerie des Herrn Baron Speck von Sternburg befindliche, seelenvolle Bild hält, allerdings in hohem Grade. Dennoch kann es wohl seyn, daß an dem Pariser Bilde Raphael den Kopf, und das übrige Giulio Romano gemalt hat. Der Cardinal besaß es schon von seiner Hand und wünschte es noch einmal für Franz I. Es mag für einen Künstler von Geist etwas Lästiges haben, sein eignes Werk zu kopiren. Raphael konnte und wollte aber vielleicht den Auftrag nicht von der Hand weisen. Er malte das Porträt ohne die Vegeetirung, welche die Schönheit der Johanna ihm bei dem ersten Bilde eingeflößt. Verdrüßlich darüber, daß es ihm nicht so gut gelungen, legte er vermuthlich bald den Pinsel wieder weg und ließ es seinen Schüler vollenden. Wenn wir nun zugeben, der Kopf des Pariser Bildnisses sey, wie auch Quatremère de Quincy behauptet, von Raphaels Hand — und welche Gründe könnten wir haben, dieß zu bezweifeln? — wie viel mehr müssen wir uns dann geneigt fühlen, jenes Bild für ein Werk des Raphael zu halten, welches sich jetzt im Besitz des Herrn Baron Speck von Sternburg befindet, da es, nach dem, was Herr v. Quandt darüber urtheilt, durch Farbe und seelenvollen Ausdruck in höherem Grade, als das in der Pariser Gallerie, das Gepräge des Raphael'schen Pinsels an sich trägt, und welchem, als es sich noch in der Fries'schen Sammlung befand, im Jahre 1809 der Kenner Denon selbst bei'm ersten Anblick den Vorzug vor dem Pariser einräumte!*) Man wird freilich fragen: wie kam dieses kostbare Gemälde in die Werkstatt des Tischlers zu Basel, wo es ein fremder Bilderhändler, dem es vor etwa 50 Jahren Graf Fries abkaufte, aufgefunden haben will? Diese Frage scheint uns fast überflüssig, wenn man erwägt, wie wunderbar die Schätze der Kunst oft vom Zufall umhergestreut werden. Ließe sich, vorausgesetzt, der Bilderhändler habe das Märchen von der Werkstatt des Baseler Tischlers nicht gestissentlich erfunden, um die Quelle, welche ihm den Besitz des Kunstwerks zugeführt, zu verbergen — nicht z. B. annehmen, daß ein Glied

*) Hr. Baron v. Speck hat das Gemälde nun lithographiren lassen. Das sehr wohlgelungene Blatt ist von Ludwig Zöllner zu Dresden mit der Kreide auf Stein gezeichnet.

Anm. d. Herausgebers.

der Familie Colonna in Zeiten der Unruhen über die Alpen gestohen und in Basel verweilt, daß nach seinem Tode das schöne Bildniß, dessen Werth man vielleicht nicht gekannt, versteigert ward, und so in den Besitz des Tischlers gelangte? Oder könnte nicht das Bild der Preis des Sarges gewesen seyn, den der Tischler geliefert? Ueber das Bild in der Gallerie Doria zu Rom wage ich kein Urtheil zu fällen. Hat es Leonardo da Vinci zu der Zeit, wo er noch nicht den Scheitelpunkt seines Ruhmes erreicht hatte, welches nach Hirt in den Jahren 1477 bis 1489 geschehen seyn müßte, gemalt, so kann es nicht Johanna von Arragonien seyn, weil diese damals noch gar nicht lebte, geschweige in der Blüthe jungfräulicher Schönheit stand, in welcher wir sie von Raphael gemalt sehen. Stellt das Porträt in der Gallerie Doria aber nicht die Johanna, sondern — wie Herr v. Quandt vermuthet — die schöne Beatrice von Este vor, wie kommt es dann, daß es in Stellung und Anzug dem Raphael'schen Bilde vollkommen gleich angeordnet ist? Zugestanden, es gebe gewisse Prototypen des Treffichen, wie Marc Aurel in der Skulptur für alle Herrscherbilder: so mag es doch schwer einzehen, zu glauben, daß der schaffende Genius eines Raphael sich zu sklavischer Nachahmung eines ältern Bildes bis auf die kleinsten Details in demselben bequemt haben sollte, als er die erste Schönheit Italiens zu malen hatte. Wenn es mir erlaubt wäre, das Dilemma, in welches die schöne Dorierin die Kunstwelt setzt, durch eine Vermuthung zu lösen, so würde ich sagen: wir nehmen an, nicht Leonardo da Vinci habe das Bild in der Gallerie Doria gemalt, sondern ein anderer geschickter Maler, der sich oft mit Porträtmalerei beschäftigte, Sebastiano del Piombo, vielleicht, wie von Quandt des bräunlichen Colorits und der Trockenheit in der Zeichnung wegen vermuthet, Leonardo's Schüler, Salaino, aber es sey nicht dem Bildnisse der Beatrice von Este des Leonardo nach gemalt, vielmehr eine treue, wenn auch in der Physiognomie nicht ganz ähnliche, Copie der Raphael'schen Johanna von Arragonien, deren Bild, nach Allem, was wir von der schönen Frau wissen, ohne Zweifel vielfältig gemalt werden mußte. —

Wie nun aber die reizende Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo, auf den, nach dem Pariser Bilde erschienenen Kupferstichen, so wie in dem Texte des Recueil d'Estampes zu dem Titel einer Königin von Neapel, einer Vicekönigin von Neapel, einer Vicekönigin von Sicilien gekommen, dürfte schwer zu ermitteln seyn. Bayle sagt zwar, daß sie aus königlichem Blute entsprossen, und eine Enkelin Ferdinands I., Königs von Neapel, gewesen, aber nirgends lesen wir, daß ihr Gemahl jemals die Würde eines Vicekönigs von Neapel bekleidet. Ob es demnach der Fall war, mögen Geschichtsforscher ergründen. Unmöglich scheint es nicht, denn ein anderer dieses Namens, der Cardinal Pompeo Colonna, ist nach Bayle im Jahre 1532 als Vicekönig von Neapel gestorben. Mindestens scheint es aber nicht, daß, wofern jener Titel sich nicht auf ihre königliche Abstammung bezieht, Johanna von Arragonien eine Vicekönigin von Neapel gewesen sey, als sie Raphael malte, weil ihr der Künstler wohl eher das Diadem oder die Krone, als den Fürstenhut verliehen haben würde.

W. Gerhard.

* * *

Aus dem elegischen Liederkranz: Italia in hundert und einem Ständchen gesungen von einem Morgenländer. *)

Reizend erscheint Lovini's Bild im Palaste Sciarra,
Wie der Bescheidenheit dort Eitelkeit weicht mit Verdruß.
Wie nun die zweite hier von der ersten besiegt wird an Anmuth,
So die erste vom Bild, strahlend in Doria's Saal,
Welches Da Vinci gemalt; ob Sie Neapels Johanna,
Welche Johanna sie sey, wird noch bezweifelt mit Recht,
Welcher Thor war's, welcher zum Trotz der Geschicht'
und der Menschheit,
Dieses Engelsbild Mörd'rin Johanna getauft?
War sie Königin auch, so mordete sie nicht den Gatten,
Nach Brantôme's Bericht, der sie die Mörderin schilt. **)

*) Der Dichter dieses fast unbekannt gebliebenen Liederkreises (Darmstadt, bei Leske, 1830. 314 S. in gr. 8.), in welchem man allgemein den großen Orientalisten Wiens zu erkennen glaubte, besingt die ihm an meisten anmuthenden Erscheinungen in Natur, Kunst und Menschenleben auf einer Reise von Venedig bis Bajä. Das hier nach einer veränderten Handschrift abgedruckte Fragment ist dem 82sten Abschnitt (S. 243 f.) entnommen, welcher Rom's Paläste überschrieben ist, und die erlesensten Genüsse, die dort die Bewunderung der Fremden auf sich ziehen, verrebt an uns vorüberführt. Wohl nur wenigen wurde durch die seltene Gunst eines freundlichen Genius, der den Dichter auf allen seinen Reisen in den Ost- und Westländern begleitete, der seltene Genuß zu Theil, alle sieben Johannen selbst zu beschauen. Die Warwick'sche sah er unter allen zuerst bei seinem Aufenthalte in England im Jahre 1802, also um viele Jahre früher, als Fürst Pückler von ihr begeistert wurde, und ließ in den Briefen eines Verstorbenen lebhaft genug aussprach. B.

**) Die Beschreibung, welche Brantôme in seinen Memoiren davon macht, läßt keinen Zweifel übrig, daß

Mich bedünket dies sey die Arragonierin nimmer,
Die als Johanna saß auf dem sicilischen Thron,
Sondern Johanna von Arragon, die Weise, die Schöne,
Die dort der Dichter Chor eifernd in Wette besang.
Drei Centurien sind's von Sängern, flechtend in Eintracht
Jenen Sonnettenkranz, den sie als Tempel erhöht
Ihr der göttlichen Frau Giovanna von Arragona,
Hört! vielzüngig ertönt classischer Dichtungen Laut.*)
Diese Johanna ist, so glaub' ich, die Heldin des Bildes,
Die mir Staunenden schon, früher in England erschien.
Denn im mittelsten Punkt des Dreizackschwingenden Eilands
Thront auf Warwick's Schloß Sie als die Herrin der Burg.
Dort ergriff mich zuerst das Bild mit himmlischer Anmuth.
Und als Ideal brennt' es der Seele sich ein.
Zehen Jahre darnach fand ich's am Ufer der Seine
In des Louvre Saal, fand es in Crawfurd's Besitz;
Ward im Louvre das Bild von Sanzio wirklich gemalet,
O so rief auch Er jenes zu Warwick hervor!
Zweimal fand ich die Heldin dann auch im strahlenden Abbild,
In den Palästen von Wien (aber wo weilet sie jetzt?)
In Lubomirsky's Palast ward Sie mit dem Loose verspielet.
Von dem Friesischen zog gern Sie zu Puthon hinaus.**)

Aber zum sechsten Mal enthüllt sich ihr Reiz mir in Mailand *)
Zwar im verkleinerten Maaß treu nach dem Urbild copirt,
Also sechsmal schon war mir die Heldin erschienen
Immer mit neuem Glanz frischend die britische auf;
Doch zum siebenten Mal erschien mir in Roma ihr Urbild
Dort in Doria's Saal von Leonardo gemalt.
Fromm anbetend beug' ich mein Knie der himmlischen Schönheit,
Auf die erhabene Gestalt heftet sich liebend der Blick.
Sie ist Madonna mir aus allen Frau'n der Paläste,
Zauberud erscheint im Traum, zauberud im Wachen das Bild.
Küsse wers' ich ihr zu, indem ich scheide von Roma,
Dorthin den schmachtenden Blick, wo sie noch thronet, gewandt.

er wirklich die Obige meint; aber es ist unglaublich, daß sowohl er, als seine Nachbeter, deren jüngster der ungenannte englische Verfasser der Geschichte Johanna I. ist, so wenig die Chronologie zu Rathe zogen, daß sie das Porträt für Johanna's I. hielten, welche im Jahre 1381 starb, während Da Vinci erst 1445 geboren ward. Aus demselben chronologischen Grund kann es aber auch nicht das Porträt Johanna's II., der Arragonierin, seyn, welche ebenfalls vor Da Vinci gestorben war. Es ist also wohl kein anderes, als das der göttlichen Giovanna d'Arragona. Diese lebte gleichzeitig mit Da Vinci, sie war die Schwester der hochmüthigen und schönen Marchesa del Vasto. Anmerk. des Dichters. Ueber diese ihre Schwester vergleiche v. Hammer's Geschichte des osmanischen Reiches Th. III. S. 169 ff., wo auch von unserer Johanna die Rede ist. B.

*) Il tempio della divina S. Donna Giovanna d'Arragona, fabricato da tutti i gentili spirti, e in tutte le lingue principali del mondo. In Venetia 1596. Dieses seltene Buch enthält gegen 400 Gedichte von beinahe dreihundert Verfassern zum Lobe der schönen göttlichen Frau. Anmerk. des Dichters.

**) Letztere ist es, welche von Wien nach Leipzig verpflanzt worden ist. B.

*) Im Besitze der Frau Marchesa Archinta, geborne Marchesa Trivulzi. Anmerk. des Dichters.

Dresden.

An die Stelle des am 27. April 1757 geb., am 15. Oct. 1832 in Dresden gestorbenen Professors der Baukunst und Directors der Bauschule bei der Akademie der Künste in Dresden, C. A. Benj. Siegel, ist der ihm schon seit sieben Jahren adjungirte Herr Prof. Thürmer eingetreten.

Der Bildhauer Herr Ernst Rietschel in Dresden ist als ausserordentlicher Professor bei der dasigen Akademie der bildenden Künste angestellt worden.

Neue Kunstwerke.

1. Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer, in originaltreuen Copien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Künzel in Berlin. 1834. Fol. Gedruckt in der lithographischen Anstalt von J. Storch.
2. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. 3te und 4te Lieferung.
3. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Herzogl. Leuchtenberg'schen Gallerie. Herausgegeben von Derselben.
4. Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München, in der J. G. Cotta'schen literarisch artistischen Anstalt. 5—10tes Heft. Folio.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 17.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 26. Februar 1833.

Kunstliteratur.

Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 — 1824. Zuvor ein Brief von Göthe als Einleitung. Zum Beginn des Jahres 1831 herausgegeben von C. G. Carus. Leipzig 1831. Gerhard Fleischer.

„Die so wohl gedachten als schön geschriebenen Briefe über Landschaftsmalerei sollten Sie dem Publikum nicht vorenthalten, sie werden gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen, und für die mannichfaltigen Anklänge der Natur das Auge der Künstler und Liebhaber glücklich aufschließen.“

Mit diesen Worten, des großen Hingeschiedenen (S. VIII.) eröffnen wir die leider verspätete Anzeige eines Werkes, welches die Aufmerksamkeit und vielmehr das Studium des Künstlers und des Kunstfreundes verdient. Die Landschaftmalerei ist nicht allein eine der jüngsten Künste, sondern sie ist auch, wie groß die in ihrem Gebiete vorhandenen Leistungen seyn mögen, doch bisher den übrigen Schwestern, namentlich der Historienmalerei, so ganz nachgesetzt worden, daß auch die Literatur sich nur wenig mit ihrer Erforschung und Erläuterung abgegeben hat. Das beste in dieser Hinsicht ist ohnehin nur gelegentlich beigebracht worden, wie von Göthe über Hackert und Anderes anderwärts. In der vorliegenden Schrift hingegen tritt die Landschaftmalerei als selbstständiger Gegenstand theoretischer und practischer Unterweisungen hervor, und der Griffel ist in eine Hand gekommen, die ihn eben so gewandt und gründlich wie den Pinsel selbst zu führen versteht. Der Verfasser, berühmt als Naturforscher und Arzt und außerdem den Lesern des Kunstblattes als geistreicher Landschaftmaler oft genannt, hat seine Aufgabe in der bequemen Form brieflicher Mittheilungen des Freundes an den Freund, nichts desto weniger jedoch mit wissenschaftlichem Geiste und philosophischer Schärfe der Beobachtung und des Urtheils gelöst. Vom allgemeineren Gesichtspunkte ausgegangen und auf ein höheres Prinzip gestützt, entwickelt er mit so viel Klarheit und Bestimmtheit der Begriffe als Anmuth und Fülle des Vortrages die wesentlichen Bedingungen und wichtigsten Seiten landschaftlicher Kunst, und schließt nach einem großartigen Entwurfe des wahren Zieles und reiner Vollendung der Landschaftmalerei, mit Winken über die Bildung des Landschaftmalers für dieses Ideal, Winken, welche aus einem reichen Schatze von Wissenschaft und Erfahrung hervorgezogen sind. Hier eine nähere Uebersicht des Inhalts.

Im ersten Briefe rechtfertigt der Verfasser das Unternehmen, einen Gegenstand der Empfindung, die Kunst, mit dem Gedanken festzuhalten und untersuchend davon zu sprechen und zu schreiben, und sagt, „er scheue sich nicht, die Schönheit mit allen Zweigen seiner Seele zu umfassen, und er erfahre dann erst den vollen und ächten poetischen Genuß, wenn sich vor einem Kunstwerke das lebendige Ansprechen seines Empfindens mit klarer Einsicht der inneren Vollendung und dem Gewahrwerden eines reinen Willens im Künstler vereinigen; ein Genuß, der alsdann, als auf Schönheit, Wahrheit und Recht gegründet, auch bei seiner wiederholten Betrachtung sich mindre und zum Siegel der Classizität des Kunstwerks werde.“ (S. 16). In dieser Reflexion über das Eigenthümliche künstlerischer Thätigkeit begegnet nun zunächst dem Verfasser das „Wiedererschaffen, jenes Nachahmen einer ewig fortwirkenden Weltschöpfung, jene freie Pro- und Reproduktion des Kunstgenius,“ und zwar ursprünglich in den drei Künsten, die noch von eigentlicher Naturaformung freibleiben, und nur durch die reinen Verhältnisse der Rede, des Tons und der Masse sich aussprechen: Poesie, Musik und Architektur. Von hier aber tritt er im zweiten Briefe in den anderen Kreis, wo die beharrenden Gestalten der Natur den Stoff darbieten, in das „Reich der bildenden Kunst, welche ihr Werk auf zweifache Weise, entweder rund und wahrhaft körperlich, d. i. in der Masse, oder durch Schattirung oder Färbung auf einer Fläche, d. i. im Lichte, schafft und sich sonach in Malerei und Bildnerei theilt, wenn man nicht als dritte, jedoch etwas zwitterhafte Gattung das Anordnen der Naturkörper selbst zum

künstlerischen Endzweck, nämlich als Gartenkunst, Mimik und Tanzkunst betrachten will." (S. 23). Auch die Kunst der Malerei und, als die eine Seite und Richtung derselben, die Landschaftmalerei, soll durch Anschauung der Göttlichkeit, d. i. der schaffenden Macht im Menschen selbst, auf das Gemüth bald so, bald anders einwirken, immer aber über das Gemeine uns erheben; der Künstler soll in sich immer ein Gefäß erblicken, welches vom Gemeinen frei bleiben muß; das Kunstwerk soll aber auch „nie der Natur zu nahe treten, viel eher sich über sie erheben, damit das Erschaffen dieses Werkes durch den Geist des Menschen nicht vergessen, die Beziehung auf den Menschen dadurch nicht verloren werde." (S. 26).

Da „jede nachahmende Kunst nothwendig zweifach auf uns wirkt, einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, sodann, inwiefern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengeistes und zugleich eine Erscheinung menschlicher Gedanken ist;" so betrachtet der Verfasser bei der landschaftlichen Kunst diese beide Wirkungen zuerst gesondert und weist nach, wie die Phänomene des Naturlebens das Gemüth vorzugsweise beruhigend und besänftigend ansprechen. Diese Betrachtung setzt er im dritten Briefe, nach einer die allgemeineren Prämissen des ersten Briefes näher erläuternden Abschweifung, in Hinsicht des Einwirkens landschaftlicher Schönheit Im Bilde fort und unterscheidet bei landschaftlichen Darstellungen die Art derselben nach ihrer Wahrheit, nach ihrem Sinne und nach ihrem Gegenstande. Die Wahrheit eines Bildes liegt in der Treue der Naturnachbildung; es zeigt sich aber an der Vergleichung der Natur mit dem Spiegelbilde, daß die Wahrheit einer landschaftlichen Darstellung allein noch nicht die erlangte Befriedigung gewähre, weil das Spiegelbild ewig nur als ein Stück, als ein Theil der unendlichen Natur, losgerissen aus seinen organischen Verbindungen und in widernatürliche Schranken eingeengt, erscheint; sondern hier eben wird deutlich, daß das landschaftliche Bild als ein organisches Ganze, aus einer Einheit hervorgegangen und in bestimmtem Zusammenhange begriffen, sich darstellen müsse. Diese Einheit nun ist eben der Sinn, welchen der Geist des Menschen hinzubringt und welcher, da der Geist immer in einer gewissen Stimmung sich befindet, eben diese Stimmung ausspricht; da aber die einzelne Stimmung mehr den einen oder andern Naturgegenstand zur Auffassung und Darstellung, je nachdem er ihr zusagt, zu wählen pflegt, so ist denn als die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst dieß ausgesprochen:

> Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit.)

In drei Beilagen zu diesem dritten Briefe entwickelt der Verfasser, wie die Regungen des Gemüths und die Zustände der Natur sich entsprechen; von welcher Wirkung die einzelnen Gegenstände sind, welche nachgebildet werden, und auf welche Weise in diesem Wiedergeben des Naturlebens die Idee der Schönheit erreicht werde. Die Natur in den vier Stadien der Entwicklung und vollendeten Darstellung, der Verwelkung und völligen Zerstörung, Zustände, die sich auch wieder unter einander berühren und vermischen, erweckt nicht blos die Vorstellung dieser Erscheinungsformen des Naturlebens, sondern auch entsprechende Gefühle und Stimmungen des Aufstrebens, der inneren Klarheit und Ruhe, der Schwermuth und der Fühllosigkeit im Gemüthe, wohingegen vorwaltende Gemüthsstimmungen sich wiederum in die Anschauung des Naturlebens hineintragen und die künstlerische Naturnachbildung mannichfaltig modificiren. — Die Idee der Schönheit findet der Verfasser in Allem, was Empfindung des Unendlichen in dem menschlichen Gemüthe anregt, und das Anregende bezeichnet er als die innere Gesetzmäßigkeit, die ewige Vernunft in den Dingen der Welt. Indem wir diese jeden beengenden Fanatismus des Begriffes vermeidende Definition der Idee anerkennen, sind wir jedoch mit der Beschränkung nicht einverstanden, welche der Verfasser schon S. 56 und noch mehr im Folgenden eintreten läßt, wo er das göttliche Wesen und Walten, sofern dessen Empfindung durch die Schönheit angeregt werde, blos in der Natur d. i. in der Welt der sinnlichen Erscheinungen sucht und ferner ausruft: „Wer möchte das unerschaffene, unendlich erhabene Urwesen an und für sich schön nennen, da doch nur die Erscheinung desselben so zu nennen und die Schönheit in ihm inbegriffen ist?" (S. 57). Alle Gesetzmäßigkeit, Harmonie und organische Gestaltung des sittlichen Lebens wie der sinnlichen Erscheinung, der unsichtbaren Welt wie der sichtbaren, ist Gegenstand des Wohlgefallens, also schön, und die Gottheit ist nicht allein der Grund und Inbegriff alles Guten, Wahren und Schönen in der Welt, sondern selbst auch die höchste Schönheit für den ahnenden Geist und das empfindende Gemüth, wie sie die reinste Tugend und die unendliche Wahrheit ist; von dieser Quelle alles Denkens und Lebens fließen nicht nur alle ewigen Ideen aus, sondern auch wieder in ihr zusammen, und sind in allem Anderen nur darum real und wesenhaft, weil sie es im Anfange, im göttlichen Wesen sind. — Ueber den Unterschied der landschaftlichen Schönheit in der Natur selbst und in der Kunst gibt der Verfasser die Bestimmung; daß in der Natur das Gefühl wahrer und unmittelbarer Verkörperung göttlichen Wesens uns erhebt, da hingegen in der Kunst ein Wahrnehmen der Göttlichkeit des Menschengeistes, welcher seine Empfindungen durch ein Nach-

bilden oder vielmehr ein Nacherschaffen göttlicher Naturformen ausspricht, uns, obwohl mit schwächeren, doch zugleich mit engeren Banden an sich fes'le. „Die Naturschönheit ist göttlicher, die Kunstschönheit ist menschlicher, und so wird es erklärlich, warum eben erst durch die Kunst der Sinn für die Natur wahrhaft aufgeschlossen wird.“ (S. 62).

Der *vierte* Brief setzt nach dem Erachten des Verfassers die Begriffe fest, welche den Sprachformen, womit die Eigenthümlichkeiten der Kunstwerke bezeichnet werden, zum Grunde liegen. Unter Styl denkt er sich „die Art und Weise, die ergriffene Idee, den Sinn des Kunstwerks, in der Wahrheit oder real darzustellen“; er unterscheidet davon den „*Charakter*, welcher die Gattung der ausgesprochenen Idee, so wie den *Vortrag*, welcher allein die künstlerische Darstellung, das Technische, bezeichnet.“ So im richtigen Gegensatze mit neueren Begriffsbestimmungen des *Styls* u. s. w. spricht er von einer einzigen ächten Gattung des Styls und *Vortrags* und fordert Streben darnach, ohne zu befürchten, daß dadurch die Freiheit des Künstlers beschränkt und Einförmigkeit der Kunstwerke herbeigeführt werde, weil er die Unendlichkeit des Zieles und die Mannichfaltigkeit möglicher Annäherungen an dasselbe kennt. So viel bleibt ihm aber gewiß: „die höchsten und vortrefflichsten rein schönen Leistungen werden sich immer am nächsten stehen, dahingegen, je schroffer noch die Individualität des Künstlers sichtbar wird, um so mehr auch noch die Leistung von dem Ideal entfernt seyn wird.“ (S. 75).

Die hohe Aufgabe der Landschaftmalerei, die Natur an und für sich als Werk und Spiegel des Göttlichen anzuschauen und in ihrem Sinne zu dichten,“ konnte erst, nachdem die Menschheit frühere Stadien ihrer geistigen Entwicklung durchlaufen hatte, in der Sphäre des Christenthums zum Bewußtseyn kommen, und wie dieß geschehen und was fürderhin in diesem Fache geleistet werden müsse, beginnt der Verfasser im *fünften* Briefe nachzuweisen. Die Erfahrung, daß in den ersten Meistern jeder Kunst die Anbildung derselben gewöhnlich auch zur größten Vollendung gelangt sey, und die Ueberzeugung, daß nur ein kindlicher Sinn und ein treues, offenes, gemüthliches Anschließen an die Erscheinungen des Naturlebens die großen Maler gebildet, späterhin aber die Schule meistens einen falschen Geschmack und einseitiges oder leichtsinniges Studium der Natur herbeigeführt habe, scheine alle Hoffnung auf die Zukunft zu verfinstern. Indessen erwartet der Verfasser — und davon gibt er im *sechsten* und *siebenten* Briefe die nähere Ausführung — von der gründlicheren Kenntniß der Natur, überhaupt von der wissenschaftlichen Bildung des Künstlers das größere und bleibende Heil der Kunst und sieht diesen Schluß namentlich durch die Beobachtung bestätigt, wie auf dem Gebiete der Poesie Göthe in vorgerückten Jahren durch Studium zu neuen und höheren Anschauungen und Auffassungen der Naturerscheinungen und Lebensvorgänge geleitet worden sey. „Wenn die ältesten naiven Landschaftsmaler entweder an die täglich uns umgebende Natur unbedingt sich hielten und eben durch ihr treues Anschließen an diese ihre Umgebung unbewußt manches Bedeutungsvolle darbildeten oder durch Beziehung auf Geschichte und Mythe der Menschen ihren Bildern höheres Interesse verleihen wollten, so würde dem Maler, dem die Erkenntniß des Naturlebens aufgegangen wäre, der reinste und erhabenste Stoff von allen Seiten zufließen. Wie redend und mächtig spricht nicht die Geschichte der Gebirge zu uns, wie erhaben stellt sie nicht den Menschen unmittelbar als Göttliches in Beziehung zu Gott, indem sie jede vergängliche Eitelkeit seines irdischen Daseyns gleichsam mit Einem Male vernichtet, und wie deutlich spricht sich diese Geschichte in gewissen Lagerungen und Bergformen aus, daß selbst dem Nichtwissenden dadurch die Ahnung einer solchen Geschichte aufgehen muß, und steht es nun dem Künstler nicht frei, solche Punkte hervorzuheben und im höheren Sinne historische Landschaften zu gestalten? — Wie bedeutungsvoll ist nicht die Art der Vegetation für den Charakter der Gegend; und die Geschichte der großen Formationen der Pflanzenwelt uns im schönen und sinnigen Gewande vorzuführen, wäre sicher eine edle Aufgabe der Kunst; denn es gibt ein geheimes Verhältniß unter diesen stillen Geschöpfen, und ein reiches poetisches Leben verbirgt sich in ihren Blättern und Blüthen. — Wie unendlich mannichfaltig und zart sind nicht die atmosphärischen Erscheinungen! — Alles, was in des Menschen Brust wiederklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den zarten Gebilden der Wolkenregionen vor unsern Sinnen; und auf die rechte Weise aufgefaßt, durch den Kunstgenius vergeistiget, erregt es wunderbar selbst das Gemüth, an welchem diese Erscheinungen in der Mannichfaltigkeit unbemerkt vorübergleiten. — Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvoller Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruisdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder seyn; aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Werth verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten.“ (S. 109 ff.) Die Zuversichtlichkeit dieser Prophezeiung ist um so großartiger, je schwieriger an und für sich die Aufgabe ist, zwei Elemente, die sich in der Wirklichkeit gewöhnlich einander abstoßen, zur innigsten Durchdringung und zu wechselseitiger Verklärung zu vereinigen. Selbst in Göthe,

dem größten Dichtergeiste unsers Jahrhunderts, hat sich, wie uns bedünken will, das poetische Leben durch die wissenschaftlichen Studien nicht in solchem Grade wieder aufgeschwungen und erfrischt, daß der dichterische Gehalt und Ton späterer Werke mit dem urkräftigen Geist und unmittelbaren Hauche des Gefühls in früheren Dichtungen die günstige Vergleichung aushielte, von welcher der Verfasser spricht. Indessen, auch ohne Beispiel, scheint es und im Bedürfnisse des menschlichen Geistes zu liegen und durch die Bestimmung der Wissenschaft wie der Kunst geheischt zu werden, daß eine Fortentwicklung statt finde, wie diese, von welcher Carus die Grundzüge entwirft, und die Annäherung an ein Ziel wie das von ihm geahnte.

(Der Beschluß folgt.)

Kopenhagen.

Forteninger for Haandvaerkere. (Vorlegeblätter für Handwerker). Med Autorisation af det kongelige Akademie for de skionne Kunster, samlede og udgivne ved G. F. Hetsch. Hefte 1, 2, 3. Kiobenhavn paa Udgiverens Forlag. Faaes hos H. J. Bing. (1832). Fol.

Von dieser Sammlung wird alle zwei Monate ein Heft, bestehend aus 6 Blättern von verschiedenem Inhalt, herausgegeben, wobei hauptsächlich auf folgende Handwerke Rücksicht genommen ist: Gold- und Silberarbeiter, Kupferschmiede, Zinngießer, Klempner, Gürtler, Schwerdtfeger, Eisengießer, Schlosser, Tischler und andere Bau-Handwerker, Stuhlmacher, Dreher, Porzellan- und Fayance-Fabrikanten, Töpfer, Weber und Posamentierer u. s. w. Das ganze Werk wird aus 12 Heften bestehen. Der Preis eines Heftes ist für diejenigen, welche auf die vollständige Sammlung subscribiren, 9 Mk. Repräsentation (2 fl. 42 kr. im deutschen Buchhandel), und zu größerer Bequemlichkeit für die Käufer können die Blätter zu den einzelnen Heften aus der Gesammtzahl derselben nach eigenem Gutdünken gewählt werden.

Kupferstich-Versteigerung in Dresden.

Am 25. März d. J. wird in Dresden die Versteigerung der großen Kupferstich-Sammlung ihren Anfang nehmen, welche die verstorbene Gräfin Einsiedel-Reibersdorf hinterlassen hat. Das so eben erschienene Verzeichniß der ersten Abtheilung, welche die italienische, flamändische und holländische Schule enthält, ist von Herrn Inspector Frenzel verfaßt und führt den Titel:

Catalogue raisonné des estampes du Cabinet de feu Mdme. la Comtesse d'Einsiedel de Reibersdorf etc. par J. G. A. Frenzel, Conservateur de la galerie d'Estampes et de dessins de S. M. le Roi de Saxe. I. Vol. contenant: les écoles Italienne, Flamande et Hollandaise, dont la vente publique se fera à Dresde le 25 Mars 1833 chez C. E. Heinrich, Commissaire Priseur du magistrat. Dresde de l'imprimerie de C. C. Meinhold et fils 1833. 8.

Die verstorbene Besitzerin, durch ihre Bekanntschaft mit Otto, Huber, Winkler, Bause und Oeser zur Kennerin gebildet, hatte auf ihrem Landsitze in der Lausitz einen großen Theil ihrer Zeit und ihres Vermögens auf die Anlegung dieser Sammlung verwandt und weder Mühe noch Kosten gescheut, um sich stets die besten Abdrücke zu verschaffen. Unter den hervorstechenden Schätzen der Sammlung, die sich im vorliegenden Bande verzeichnet finden, sind die Blätter nach Bandinelli und Beccafumi, die Werke der Caracci, die seltene Magdalena v. Edelinck, die schönsten Blätter nach Correggio, Domenichino, Guercino, C. Maratti zu nennen; das jüngste Gericht des Michel Angelo von C. Rota, die Rafaelschen Fresken aus dem Vatikan von Volpato und Morghen in 2 Exemplaren, wovon das eine vortrefflich colorirt ist, und die heilige Familie von Edelinck, vor dem Wappen. Ferner die Blätter nach den Gemälden des Giulio Romano im Palazzo del T. zu Mantua, auserlesene nach Titian, Tintoretto und Paul Veronese; die vier Reiter nach L. da Vinci, und das Abendmahl von N. Morghen nach demselben. Unter den italienischen Stechern zeichnen sich Blätter von Bartolozzi, Beatrizet, das vollständige Werk von della Bella, das jüngste Gericht und die Passion von Bonasone, die Ghisis und Marc Anton aus, letztere vorzüglich schöne Abdrücke, besonders der Kindermord, die Madonna mit dem langen Schenkel u. a., und der Triumphzug mit einer Retouche, wahrscheinlich von Rafael oder Marc Anton selbst. Die italienische Schule begreift 1317 Numern. Noch reichhaltiger ist der zweite Abschnitt, welcher die holländische und flamändische Schule in 3791 Numern aufzählt. Es befinden sich darunter allein 243 Blätter (viele in seltenen Abdrücken) nach Van Dyck und 283 von Rembrandt, wobei das Hundert-Guldenblatt, das Ecce Homo, die große Kreuzigung, der Bürgermeister Sir u. a. Auch einige Handzeichnungen, so wie eine Anzahl ausgezeichneter Kupferwerke befinden sich in der Sammlung. Herr Frenzel hat seinem ausführlichen Katalog viele belehrende Anmerkungen und ein alphabetisches Register hinzugefügt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 18.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 28. Februar 1833.

Ueber die Form der ältesten griechischen Münzen.

Welcher Mittel man sich auch in früheren Zeiten bedienen mochte, ehe das Gold in Erfindung kam, die mancherlei Geschäfte des Lebens zu betreiben, so erreichte man diese Absicht doch nicht eher vollkommen, als bis man das Metall dazu anwendete, kleine Stücke auf ihm zu fertigen, denen ein gewisser Werth beigelegt und ein gewisses Zeichen mitgetheilt wurde. Dieß gab die Entstehung der Münzen. So viel man weiß, ist Aegina die älteste Münzstätte der Griechen.

Die ersten hier geprägten Münzen waren von roher Gestalt, kulbig, fast kugelartig geformt. Nur auf einer Seite mit einem Typus versehen, einer Schildkröte, nahm die andere Seite das Quadratum incusum ein. Man glaubt, dieses Quadrat habe zum Festhalten der Münzplatte bei ihrer Prägung gedient. Mag dieß auch im Anfange der Fall gewesen seyn, so wurde doch auch in Folge der Zeit, als man in der Technik bereits Fortschritte gemacht hatte, zuweilen dieses Quadrat angewendet, wahrscheinlich als ursprüngliche Gestalt der Münzbildung in Ehren gehalten, oder weil in den Städten, wo es noch späterhin sich findet, die vorgeschrittene Prägungsart noch nicht eingeführt war. Dieses lassen so viele Münzen muthmaßen, deren Typus der Vorderseite zierlich gearbeitet ist, also aus Zeiten, wo die Kunst sich bereits erhoben hatte und dennoch das Quadratum incusum nicht verlassen wurde, bald auf die alte rohe Weise, bald der vordern Seite angemessen, in besserer Form ausgeführt. Solche Münzen zeigen selbst die äginetischen auf, vornehmlich aber die elegantern Münzen von Akanthus in Macedonien. Die fernere Beibehaltung des Quadrats lassen auch die bei den Griechen später als die goldenen und silbernen in Gebrauch gekommenen ehernen Münzen erkennen. Hin und wieder ließen Städte solche Münzen prägen, und auch Aegina gab sie, von sehr geringer Größe, das Quadrat von gleicher Form der silbernen, anstatt der Schildkröte der vordern Seite aber den Typus zweier Fische.

Fragen wir nun, was zu jener kulbigen Form Gelegenheit gab. Unbeholfenheit konnte wohl nicht die Ursache seyn, ein Zufall wohl nicht darauf führen; ein Gegenstand mußte vor Augen stehen, der die Form förderte. Von dem, was aus dem Alterthum übrig blieb, zeigt sich kein Gegenstand, auf den man dabei Rücksicht nehmen könnte, als die geschnittenen Steine, die den Namen Scarabäen führen. Kein anderer als dieser Rest alter Kunst kommt der Form jener Münzen gleich, stimmt mit ihnen in der Einrichtung überein.

Die Scarabäen finden wir zunächst bei den Aegyptern. Sie haben vor andern geschnittenen Steinen das Besondere, daß beide Seiten mit Sculpturen besetzt sind. Die vordere Seite trägt das erhaben gearbeitete Bild eines Käfers, die andere vertiefte Bilder, oder auch Hieroglyphen. Dieser Käfer ist die Darstellung des Scarabaeus sacer, κανθαρος, den Aegyptern das höchste Symbol als das Bild der Sonne und selbst des Weltschöpfers. Daher erscheint er auf allen ägyptischen Denkmälern von den ältesten Zeiten an bis in die spätern, daher wurde er auch auf ihren Gemmen vorgestellt. Bei der großen Anzahl, in der diese Gemmen aus dem Alterthum übrig blieben, ist es nicht zu vermuthen, daß sie gleich anderen geschnittenen Steinen, bloß zu Siegelringen dienten. Wurden sie zugleich, des heiligen Käfers wegen, vielleicht auch als Amulete angewendet, so bleibt ihre Anzahl doch immer noch zu bedeutend, und so wird es sehr wahrscheinlich, daß ihnen noch eine andere Bestimmung gegeben war. Was sich nun auch hier vermuthen läßt, so erhält die Ansicht des Herrn S. Quintino *) doch sehr viel Wahrscheinlichkeit, daß sie bei den Aegyptern die Stelle des Geldes vertraten.

S. Quintino nimmt zweierlei Arten von Scarabäen an. Die sepulkralen, die den Mumien in den Sarkophag beigelegt wurden, theils lose zwischen den Binden des Byssus, worein die Mumien gehüllt sind, theils an Fäden gereiht und dem Verstorbenen um den

*) Sul uso cui erano destinati i monumenti egiziani detti communemente Scarabaei. Del Cav. di S. Quintino.

Hals geschlungen, religiöse Denkmale mit symbolischen Aufzeichnungen, aus guten Steinen gearbeitet, und zuweilen von bedeutender Größe. Die andern von kleinerer Form, nicht nur aus Stein geschnitten, auch aus gebrannter Erde geformt, waren größtentheils zum Dienst des gewöhnlichen Lebens bestimmt. Hier nahmen sie die Stelle der Münzen ein, da die Aegypter bis zur Zeit, als die Lagiden des Reiches sich bemächtigten, keine Münzen von Metall hatten, das in ihrem Lande der Schoos der Erde nicht in sich faßte.

Doch ist wohl zu vermuthen, daß schon früherhin das Geld in Aegypten nicht ungewöhnlich war. Denn da von Psammetich an fremde Völker das Land betraten, erst Griechen, dann Perser, da unter der Herrschaft der persischen Könige in Aegypten der Handel daselbst in sehr blühendem Zustande war und besonders mit den Griechen lebhaft betrieben wurde, so konnten, schon bei dem einfachen Verkehr mit jenen Völkern, noch weniger aber bei den kaufmännischen Verbindungen, die Scarabäen jetzt Genüge leisten. Von da an wanderte unstreitig Geld nach Aegypten, zur Führung der mancherlei Geschäfte mit den Fremden, und persische so wie griechische Münzen kamen in Umlauf. Dieß verdrängte jedoch die Scarabäen nicht, sie blieben in ihrem Werthe bei den Bewohnern des Landes, sie dienten, wie vorher, bei dem, was im Innern des Landes noch nach alter Weise betrieben wurde. Und hierin konnte erst in dem Jahrhundert der Lagiden Veränderung eintreten, wo in Gewohnheiten und Lebensweise der Aegypter vieles eine andere Gestalt erhalten mußte.

Die tief geschnittenen Darstellungen der untern Seite der Scarabäen sind von sehr großer Mannichfaltigkeit. Hier finden wir Embleme, Bilder der Götter und andere Figuren, sehr häufig auch Hieroglyphen. Alle diese Darstellungen sind mit einem einfachen Ringe umgeben, so wie man die auf Baudenkmälern in Hieroglyphen geschriebenen Namen der Könige und Fürsten umringt findet, um sie zu isoliren und von andern Zeichen abzusondern und herauszuheben. Daher enthalten gewiß auch die Hieroglyphen der Scarabäen die Namen der Fürsten, während deren Regierung die Steine gearbeitet wurden. Doch ist es zu weit gegangen, wie es geschehen, hier mit voller Bestimmung zu verfahren, jedem Steine die Zeit seiner Entstehung anzuweisen und mit voller Gewißheit jeden dieser Namen lesen zu wollen, da in der Erklärung und Entzifferung der Hieroglyphen noch viel Schwankendes herrscht. Die auf vielen solchen Steinen angebrachten kleinen punktähnlichen Kreise dienen unstreitig, wie S. Quintino bemerkt, zur Bestimmung des Werthes der einzelnen Stücke, wie bei den Römern die Theile der Asse durch Punkte angegeben und ausgedrückt wurden.

Schon die einfache leichte Vermehrung der Scarabäen aus gebrannter Erde, wobei aus Einer Form eine bedeutende Anzahl gleicher Stücke hervorging und daher größere Verbreitung statt finden konnte, verstärkt die Vermuthung, daß sie zu einem Gebrauche dienten, der eine große Anzahl nöthig machte, die in keinem andern Bedürfnisse des täglichen Lebens zu finden seyn möchte, als in dem des Geldes.

Diese Vermuthung, die Scarabäen als Münzen anzuerkennen, erhält durch eine Stelle des Plato*) noch Bestätigung. Es ist zu verwundern, daß S. Quintino diese Stelle nicht erwähnt, da sie zur Unterstützung seiner Ansicht nicht wenig beiträgt. Plato erinnert an die verschiedenen Arten des Geldes bei verschiedenen Völkern. Er bemerkt, wie die Carthagenienser Riemchen von Leder dazu anwendeten, wie die Lacedämonier Münzen aus Eisen fertigten, und kommt dann zu den Aethiopiern — worunter auch die Aegypter zu verstehen — bei welchen es Sitte gewesen, als Münzen geschnittene Steine zu gebrauchen, auf die, sagt er hinzu, ein Lakonier keinen Werth setzt. Zwar nennt Plato diese Steine nicht, aber was könnten sie anders seyn, als die Scarabäen, da von den Aegyptern keine anderen geschnittenen Steine bekannt sind, als diese.

Aber nicht die Aegypter allein, auch die Griechen hatten in den ältesten Zeiten Scarabäen, die man auch für etruskische Arbeit hält. Dieß führt auf den Gedanken, daß auch solche Steine bei beiden Völkern die Stelle der Münzen ersetzten, ehe diese bei ihnen aufkamen. Unterstützt uns hierbei keine Anzeige eines alten Schriftstellers, so führt doch die Gleichheit der ägyptischen Steine mit den griechischen darauf. Diese Gleichheit besteht vornehmlich in der Form, und daß die obere Seite beider von einem Scarabäus bedeckt wird, die untere vertiefte Sculpturen hat. In zwei Dingen findet sich jedoch zwischen beiden ein Unterschied. In der Materie, daß die ägyptischen aus sehr verschiedenen Steinen, auch aus gebrannter Erde bestehn, die griechischen nur aus Carneolen geschnitten sind. In den Darstellungen der untern Seiten weichen die etruskischen oder griechischen von den ägyptischen darin von einander ab, daß die erstern keine Hieroglyphen haben, sondern mit Götterbildern, Pferden oder symbolischen Vorstellungen besetzt sind.

Daß auch die Griechen des Käfers sich bedienten, darf nicht befremden. Er hatte auch bei ihnen eine hohe Bedeutung. Er war das Symbol der Gottheit des Zeus, als befruchtende, nährende Kraft. Zeus kommt

*) Eryxias, pag. 400. Salmasius de usuris, pag. 408, erwähnt dieser Stelle auch, ohne jedoch dabei der Scarabäen zu gedenken.

auch in den Mythen als Käfer vor *), umringt mit dem Miste der Schafe, Rosse und Mäuler, gleich der ägyptischen Mythe. Unstreitig entlehnten die Griechen diese Ansicht von derselben Natur-Erscheinung, welche die Aegypter beachteten, wo der Käfer in der Wüste dem Dünger der vorüberziehenden Kameele der Caravanen seine Eier einlegt, und die Brut der jungen Thiere dann in das Leben tritt, wodurch die Aegypter die Schöpfung der Welt aus Nichts sich versinnlichten. Und so war den Griechen der Käfer auf gleiche Weise heilig, ihn zur steten Vorstellung zu gebrauchen auf Gegenständen, die, dem Volke täglich vor Augen, zur steten Erinnerung an die Gottheit und ihre schaffende Kraft dienen sollten.

(Der Beschluß folgt.)

*) Creuzer, Symbol. und Mythol. Auszug von Moser, S. 398.

Kunstliteratur.

Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 — 1824 ꝛc.

(Beschluß.)

Der Verfasser verwahrt sich im siebenten Briefe gegen den Vorwurf einer didaktischen Kunst im gewöhnlichen Sinne und schafft, für seine Zwecke, der Landschaft und landschaftlichen Kunst die neuen Namen: Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst. Diese Benennung ist indessen weniger bequem als richtig. Nicht blos das Gigantische rechnet er dahin, auch das Beschränkte, Einfache, Stille, „alles, was irgend eine Bedeutung umfaßt.“ Bei dem Verhältniß menschlicher Figuren zum Landschaftsbilde wird mit Recht gefordert, daß die Schilderung der Erdlebens vorherrsche und sodann Menschen und Menschenwerke als durch die Erdnatur bestimmt erscheinen. Befremdlich ist es aber, daß der Verf. in solcher Hinsicht nicht die Anerkennung des bisher sogenannten historischen Landschaftbildes, wie es von den großen Meistern unserer Zeit, Koch, Reinhard, Schick, Steinkopf, Reinhold behandelt worden ist, hervorhebt und vielmehr es, wie S. 121 zu geschehen scheint, beseitigt; — befremdlich, da doch in demselben der Charakter des Naturlebens mit dem Geiste der Handlung, mit der Stimmung der dargestellten Personen die genauesten Beziehungen zu unterhalten pflegt und auch umgekehrt eine mythologische oder geschichtliche Scene von der Eigenthümlichkeit griechischer Natur und von der besondern Form, Luft und Farbentönen einer Landschaft getragen und gleichsam gefordert seyn kann.

Im achten Briefe werden aus den bisherigen Betrachtungen Resultate für das gegenwärtige Studium der landschaftlichen Kunst gezogen. Der Verfasser hält es zwar für ein Glück, daß die Landschaftmalerei bisher auf den Akademien tiefsäuerlich behandelt worden, aber doch findet er den Verfall dieser Kunst in der Schule einzelner Lehrer, in dem blinden Anschließen vieler Jünger ohne freien und hellen Blick in die Natur selbst. Das rechte Lehren und Studium im Naturerkennen habe nur Einen Weg, auf dem auch der minder reich Begabte, auch der, dem nicht die höchste Fülle eigenthümlicher Productivität zu Theile ward, den jedoch nicht minder innige Liebe zur Natur und Sehnsucht sie künstlerisch aufzufassen durchdringt, zu ihrem Urquell aufsteigen könne, und dieser Weg heiße — Wissenschaft. „Wie aber alle bildende Kunst äußerlich bedingt wird durch zwei Organe, Auge und Hand, innerlich aber vom Eingeborenwerden göttlicher Ideen in ein reines Gemüth ihr eigentliches Leben empfängt, so kann auch alle Anleitung, aller Unterricht in der äußern Kunstübung nur in Entwicklung der Fertigkeiten von Auge und Hand ihr Ziel setzen; dahingegen Anregung zur Reinigung und Veredlung des innersten Seelenlebens, welches, wie das Thun des ganzen Menschen, so auch den Kern seiner künstlerischen Wirksamkeit erheben und veredeln wird, Gegenstand eines andern Bestrebens als des Kunstunterrichtes seyn muß.“ (S. 137). Was nun besonders die äussere Kunstbildung betrifft, so ist das Erste die Bildung des Auges zur Wahrnehmung der Natur in ihrem eigenthümlichen göttlichen Leben und ihren Gestaltungen, damit es die Formen der Naturdinge in ihrer ewigen Gesetzmäßigkeit auffasse und sofort die Verschiedenheit der Substanz in den Naturdingen gewahr werde. „Es sind mir Zeichnungen vorgekommen von Gebirgen, gezeichnet von Geognosten, welche, ohne irgend Künstler zu seyn, die Nothwendigkeit der Nachbildung einer gewissen merkwürdigen Gebirgsform empfanden, und diese Zeichnungen hatten so viel inneres Leben, so viel Charakteristisches, daß man einige technische Unbehilflichkeit gar nicht achtete und sie bei Weitem vorziehen mußte anderen ähnlichen Zeichnungen, von sehr routinirten Künstlern gegeben, aber ohne Ahnung von der eigentlichen Natur des dargestellten Gegenstandes, weßhalb denn oft der bestimmter Empfindende eine Zeichnung der letztern Art eben so gut ihrer Behandlung nach für Darstellung eines Schwammes als für Darstellung eines Gebirges hätte nehmen können. Eben so ist es mit den von Wissenden gegebenen Zeichnungen von Pflanzen und Thieren.“ (S. 135 ff.) Die Beobachtung des Schönen in den Naturformen soll bei dem Kunstjünger nach und nach vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren emporgebildet werden, und das Volk soll durch die Kunst zum Betrachten der Natur gereizt und dadurch hinwiederum für die Kunst gebildet werden.

Ueber Bildung der Hand (S. 155 ff.) hebt der Verfasser namentlich dieß hervor, daß die erste und wirksamste Uebung, gleichsam die Logik des Zeichnens, das vielfältige und sorgsame freie Nachbilden und Selbstconstruiren geometrischer Grundformen sey, als welche die Grundlagen aller organischen Bildungen sind.

Das Verhältniß des Künstlers zur Welt, zu Menschen, wird im neunten Briefe noch berührt. „Warum soll der Künstler, dem ein Ziel vorschwebt, nach dem die gemeine Welt sich nicht umsieht, den alltäglichen Bedarf nicht durch irgend ein ganz alltägliches Treiben erwerben? Ja ich behaupte: selbst dieser Kampf mit dem alltäglichen Leben, wobei es ihm frei und sogar natürlich bleiben wird, das Alltägliche selbst von einer großartigen und edlen Seite zu nehmen, wird ihn innerlich kräftigen und wird eben so seine gesammte menschliche Ausbildung vervollständigen, wie ein gesunder Körper nur durch gleichzeitige tüchtige Regsamkeit seiner niedern und höhern Organe als wahrhaft gesund erscheint." (S. 155 ff.) Die Blüthe soll nicht Wurzel seyn, die Kunst nicht die melkende Kuh werden. Ueber diese Forderung läßt sich Vieles sagen und streiten, jedenfalls hat sie Manches für sich. Merkwürdig ist aber, daß ein gewisser Stolz in den Künstlern die von dem Verfasser vorgeschlagene Lebensweise verwirft, während der wahre Stolz auf die Kunst den Künstler dazu bestimmen sollte, sein Talent in keinem andern als dem höchsten Sinne sein tägliches Brod seyn zu lassen.

Als Beilage folgen geistreiche Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge, die indessen Niemand so wohl im Stande wäre, insbesondere für das Bedürfniß des Künstlers und den Zweck der Kunst, weiter auszuführen als der Verfasser selbst. Ferner gibt er Fragmente eines malerischen Tagebuches mit Scenen aus der Dresdener Umgegend, und namentlich ein Bild vom Aufbruch des Eises bei Dresden im Januar 1821; jenes Tagebuch enthält bald größere bald kleinere Bemerkungen, die von großer Liebe, tiefem Studium und gewandter Beobachtung des Naturlebens zeugen, oft nur kurze bedeutsame Winke, die uns geheimnißvoll ansprechen. Die Beschreibung des Eisbeisganges ist mit einer anschaulichen Wahrheit und so poetischem Leben gegeben, daß Landschafter daran studiren können.

Fassen wir ein Urtheil über das Ganze zusammen, so ist es dieß, daß hier Wesen und Bestimmung der Landschaftmalerei auf eine gründliche Weise dargestellt und dem Künstler wie dem Publikum Anregung geworden sey, diesen Kunstzweig in seiner großen Bedeutung höher zu achten, ernstlicher zu erforschen, und durch Beziehung auf Geistesleben und Gemüthsstimmung zu fördern.

E. Gr.

Kupferwerke.

Der Königliche Bildersaal in der St. Moritz-Kapelle zu Nürnberg, in Umrissen herausgegeben von Friedrich Wagner. Erstes Heft. Nürnberg bei Riegel und Wiesner. 8. Preis 24 kr.

Die Gallerie der St. Moritz-Kapelle in Nürnberg, über welche das Kunstblatt früher ausführlich berichtet hat, enthält so viele interessante Gemälde der altdeutschen Schule, daß das Unternehmen des Herrn Wagner, sie in Umrissen herauszugeben, die größte Aufmunterung verdient. Zwar sind diese Umrisse, der Anlage des Werks nach, klein; doch geben die Blätter des vorliegenden ersten Hefts den Charakter der Originale größtentheils mit Treue wieder. Wir finden hier: Maria mit dem Jesuskind nach Hans Holbein d. Aelt.; den heiligen Benedikt und den heiligen Moritz, beide nach Hemskerk; den Cardinal von Bourbon, Erzbischof von Lyon, nach Joh. v. Cyck, und die Anbetung der heiligen drei Könige nach einem Bilde, welches von der Hand des Joh. Schwarz von Gröningen herrühren könnte. An diesen Blättern vermissen wir nur in den Zügen des heiligen Mauritius die Aehnlichkeit mit dem Original, und in der Anbetung der Könige eine gewisse Zartheit und Gleichheit der Behandlung, welche Umrissen dieser Art die nöthige Harmonie und Wirkung sichert. Uebrigens ist Herr Wagner als ein guter Umrißstecher zu bekannt, als daß es ihm nicht gelingen sollte, solche Mängel in den folgenden Blättern zu vermeiden. Nach der Ankündigung soll jedes Blatt mit einem kurzen Texte begleitet werden, der die Größe des Gemäldes, dann die besondern Merkmale der Behandlung, Farbe u. s. w. so wie einige kurze Notizen über den Meister enthält. Diesem ersten Heft ist jedoch noch kein Text beigegeben. Das Ganze soll in Lieferungen, jede zu 4 Blättern, erscheinen und zwei Octavbände ausmachen. Die Ausgabe des zweiten Hefts hat sich, wie es scheint, verzögert; wir wünschen jedoch, daß Hr. W. die nöthige Theilnahme beim Publikum finden möge. Für Erweckung derselben wäre es freilich vortheilhafter gewesen, wenn er diejenigen Gemälde zu Anfang gegeben hätte, welche noch nicht in dem großen lithographischen Werk der HH. Boisserée bekannt gemacht sind, und nur auf Verlangen der Subscribenten auch die Umrisse dieser letztern zur Vervollständigung hätte folgen lassen. So würden die ausgezeichneten Bilder von Wohlgemuth, Zeitbloom, Dürer ꝛc., welche die Moritz-Kapelle theils aus der Nürnberger, theils aus der Wallerstein'schen Gallerie erhalten hat, schon allein eine anziehende Reihe von Blättern bilden und jedem Kunstfreunde willkommen seyn.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 19.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 5. März 1833.

Vorzügliche Glasgemälde und Limosins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg.

Trotz der vielen Verluste an Kunstschätzen, welche Nürnberg seit Jahrhunderten erfahren hat, bewahrt es doch noch immer in seinen öffentlichen und Privatsammlungen gar manches Schöne; und es fehlt nicht selten nur an der Veröffentlichung, um manches zum Gegenstande der allgemeinen Bewunderung zu machen. Dieß gilt von einer Sammlung von Glasgemälden Maurers und älterer Meister, und von Limosins eines P. Nermon, welche sich im Besitze der von Tucher'schen Familie in dem Hause derselben in der Grafersgasse L. N. 951 befinden, und auf welche das kunstliebende Publikum aufmerksam gemacht haben, wir uns zum Verdienst anrechnen. Im entlegenen Theile der Stadt, fast in klösterlicher Abgeschiedenheit, findet der Wanderer das oben bezeichnete Haus und in demselben eine kleine etwa aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts stammende Hauskapelle, welche mit zwei größeren, und im Chor mit fünf kleineren, mit den schönsten Glasmalereien ausgestatteten Fenstern geschmückt ist, so daß das kleine schön gedachte Kapellchen den Eintretenden mit magischem Zauber ergreift. Die Fenster des Chores halten eine Höhe von 2 Schuh 4 Zoll und eine Breite von 1 Fuß Pariser Maaß, bestehen jedes aus 2 Flügeln und laufen in Spitzbogen mit schönen gothischen Verzierungen aus.

Die Gemälde im ersten Fenster des Chors zur rechten Hand sind älter, als die Kapelle und die übrigen Malereien; sie stellen Maria mit dem Jesuskind auf dem Monde stehend und vom Strahlenglanz umgeben, dann Sebastian an den Baum gebunden und von Pfeilen durchschossen dar. Beide etwa aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; die Zeichnung im ältern deutschen Styl mit eckig gebrochenen Falten, die Malererei gering. Der Spitzbogen ist blos mit gemalter Vertäfelung ausgefüllt.

Die Gemälde der vier andern Fenster sind, mit Ausnahme eines Flügels, mit der Kapelle aus Einer Zeit und, wie es scheint, von Einem Meister. Wir bemerken im ersten derselben, also im zweiten Fenster des Chors, auf Consolen eine Heilige im weißen Gewande, und einen Bischof in rothem Mantel und weißem Gewande mit Stab und Mütze. In den Spitzbogen-Verzierungen erblickt man in diesem wie in den folgenden Fenstern schönes Laubwerk, oder bloße Verzierungen mit phantastischen Vögelfiguren, hier Kraniche, und über denselben die heilige Martha mit dem Balsamgefäße im gelbdamastenen Kleide.

Das dritte Fenster stellt den englischen Gruß dar. In der einen Hälfte erblickt man Maria im goldbamastenen Mantel und blauem Gewande, auf schönem rothen Kissen mit gefaltenen Händen vor dem Gebetpult sitzend; in der andern den Engel mit Lilienstab und buntem Flügelpaar, in gelbem Gewand und rothem Mantel mit blauem Futter. Ueber der Maria schwebt das Symbol des heiligen Geistes, die Taube. Unter den Verzierungen des Spitzbogens zwei Eulen, in der Mitte Gott Vater, mit der Krone und Weltkugel, die Rechte segnend erhoben, im Strahlenkranze.

Das vierte Fenster zeigt im rechten Flügel den heiligen Hieronymus im Cardinalsgewand auf einer Console; ein trefflicher Kopf mit langem Barte. Der Heilige hält in der Rechten ein Kreuz, in der Linken die Pfote eines an ihm aufgerichteten Löwen. Im linken Flügel finden sich vier Tucher'sche Wappen mit vier correspondirenden weiblichen, einem Imhof'schen, Scheuerl'schen, Stromer'schen und Reiche'schen. Diese Wappen, weder aus einer Zeit, noch von gleichem Kunstwerthe, scheinen spät zur Ergänzung des schadhaft gewordenen Gemäldes eingesetzt worden zu seyn. In den Spitzbogen-Verzierungen Adler und die Bildnisse vom heiligen Lorenz, Sebaldus und Nicolaus.

Im fünften Fenster stehen auf Consolen rechts der heilige Andreas mit dem Kreuz, im violetten Kleid und hellblauen Mantel, links der heilige Nikolaus im weiß und rothdamastenen Unterkleid und goldverbrämten violetten Mantel. In den Spitzbogen Eulen und ein schöner Ecce Homo. Alle diese Malereien fallen in

Wohlgemuth's Zeit und sind im Geiste derselben gezeichnet; die Köpfe größtentheils gut, vorzüglich der des Hieronymus, die Anordnung ist geschmackvoll, der Faltenwurf reich und natürlich. Die Malerei verräth einen ausgezeichneten Meister jener Zeit, wiewohl sein Name unbekannt ist; sie wäre des ältern Hirschvogels würdig. Die Harmonie und Zusammenstellung der Farben, wie der Glanz derselben ist gut gelungen; das Gelb ist im Brennen sehr ungleich ausgefallen. Auch conservirt sind die Gläser gut, sie haben nur geringe Einsetzungen, am meisten beschädigt erscheint Nr. 1 im zweiten Fenster.

Der größte Schatz von Glasgemälden findet sich in den beiden Fenstern, welche im vordern Theile der Kapelle angebracht sind. Es sind, ein nicht eingefügtes dazu gezählt, vierzehn Stücke, darunter sechs von dem berühmten Schweizer Glasmaler Maurer, welcher von 1596 an mehrere Jahre sich in Nürnberg aufhielt und in der Lorenzer und Sebalder Kirche, so wie in der Königl. Bildergallerie bahier einige Meisterstücke seiner Kunst zurückgelassen hat. Außer diesen sechsen sind noch zwei aus Maurers Schule, die andern sind zum Theil geringer; alle sind mit einfachen farbigen Gläsern umfaßt und zu einem Ganzen verbunden.

Wir beschreiben zuerst die ächten Maurer'schen, und zwar Nr. 1 und 2. Der Frühling und Herbst, zwei schöne und reiche Bilder zwischen rothen Säulen und architektonischen Verzierungen, an welchen unten, hier das Tucher'sche und Böheim'sche, dort das Tucher'sche und Stromer'sche Wappen angebracht ist. Das erste hat die Unterschrift: Christoph Maurer fecit 1597, sie sind beide 1 Schuh hoch und 8 Zoll breit. Flora, mit Blumen geschmückt und den Blumenkorb am Arme, sitzt im Vordergrund, im Mittelgrund erblickt man einen Tisch mit Zechenden und in einer Laube ein liebendes Paar. Auf dem zweiten Bilde sitzt Bacchus, mit Weinlaub bekränzt, auf einem Fasse und drückt die perlende Traube in die Schaale, im Mittelgrund zu beiden Seiten Winzer mit Traubenlesen und Keltern beschäftigt. Beide Gemälde zeigen im reichen Hintergrunde eine gebirgige Landschaft mit einer Stadt am schiffreichen Flusse.

Nr. 3, 4, 5, 6. Die Geschichte des verlorenen Sohnes. Jedes Bild von 1 Schuh Höhe und von 8 Zoll Breite, zwischen den schönsten und sinnigsten architektonischen Verzierungen, zwischen welchen wieder eigene trefflich ausgeführte Darstellungen allegorisch auf den Inhalt des Gemäldes hinweisen. Auch hier hat jedes Bild ein Tucher'sches Wappen, denen das Stromer'sche, Böheim'sche, Scheuer'sche und Haller'sche correspondirt. In Nr. 3 nimmt der Sohn im gelben Gewand und schwarzen Mantel, den Hut in der Hand, auf einem von einem Knaben am Zügel gehaltenen Pferde sitzend, Abschied vom greisen Vater, einer sehr ehrwürdigen Gestalt in rothem Ober- und blauem Unterkleid. Hinter ihm ein Diener; ein Hund springt, auch Abschied nehmend, an dem Steigbügel des Rosses auf. Im Mittelgrund schönes Baumwerk; Hintergrund reiche Landschaft in blauem Ton. Oben in der architektonischen Verzierung erblickt man Adam und Eva mit dem Apfel und dazwischen die Inschrift: Lapsus. Man der lust empfangen hat, so gebirt er die sünd. Jac. 1. Cap. Nr. 4. stellt das sinnliche Wohlleben in der Fremde dar. Im Mittelgrund eine gedeckte Tafel mit schönen Ottomanen, zur Seite in einer Laube Musiker, rechts tanzende und liebende Paare in schöner Gruppirung. Ganz vorne im Vordergrund erblickt man den Beschließer mit der Kellnerin; jener im rothen Kleide, das Messerbesteck an der Seite, den Schlüsselbund auf den Rücken gehalten, deutet nach den lustigen Gästen und scheint die Kellnerin, im weißen Häubchen, weißen Oberkleide und lilla und grünem Unterkleide, anzuweisen, die Zeche gut aufzutragen, was die Zahlen auf ihrer Tafel XXXXVIII. und XX. andeuten dürften. Neben einem Hunde, der ein Bein nagt, Trinkgeschirre und ein Wassergefäß. Der Hintergrund wie bei dem vorigen; in den architektonischen Verzierungen der Engel, der Adam und Eva aus dem Paradiese treibt, mit der Inschrift: Opera carnis. Offenbar sind die werk des fleischs. Galat. V. Cap. Nr. 5. zeigt uns den Renevollen. Elend, zerlumpt, baarfuß und von tiefem Schmerz gebeugt, steht er unter trefflich gezeichneten und von Schmarotzer-Pflanzen verdorbenen Bäumen, auf schöner Weidetrift, mitten unter den Schweinen, von deren Trabern er vergebens sich zu sättigen wünscht. Der Hintergrund, eine treffliche ländliche Gegend. Zwischen den architektonischen Verzierungen der Prophet Nathan, wie er David seine Sünde vorhält, und die Inschrift: Poenitentia. Es ist mir gut das du mich demütigest. Ps. 119. O Gott bis mir sünder gnädig. Luc. 18. Cap. In Nr. 6 endlich wird die Heimkehr des Sohnes dargestellt. Im zerrissenen Gewande, mit violettem Kittel kniet er vor dem Vater, der ihn liebend umfängt; eine ehrwürdige, doch sehr verzeichnete Gestalt mit rothem Pelzrock und violettem Unterkleid. Zur Linken der Knecht mit dem festlichen Gewande, zur Rechten der eben heimkehrende ältere Sohn. Hintergrund, ein schöner, weiter Hofraum, Fluß, Stadt und Gebirge, in der Architektur die Liebe, einmal mit einem Kinde auf der Schooß, das anderemal mit einem Schilde, darauf die Geschichte vom barmherzigen Samariter gemalt ist; dazwischen die Inschrift: Gratia. So war ich leb, spricht der Herr Gott, hab ich Kein lust an dem Tod des Sünders, sonder das er sich bekher und leb. Ezech. 18. 33. Cap. Diese sämmtlichen Gemälde sind schön com-

ponirt, trefflich gezeichnet und köstlich gemalt; der Glanz, die Anordnung, die schöne Behandlung der Farbe, alles zeichnet sie aus, dabei sind sie mit dem höchsten Fleiße ausgeführt und gehören zu dem Besten, was Maurer geliefert hat. Auch sind sie im Ganzen wohl erhalten; Nr. 4. ist ganz unbeschädigt; Nr. 1, 2, 3 hat jedes, doch Nr. 1. nur in der Architektur, Nr. 2. und 3. nur im Hintergrund ein eingesetztes Stückchen. Außerdem haben Nr. 2, 3 und 6. einige Sprünge, welche der Malerei nicht schaden.

Zwei andere Gemälde sind aus Maurers Schule, sie haben die nämliche Größe und haben die Maurer'schen Verzierungen genau nachgeahmt; sie sind auch schön componirt, gut gezeichnet und empfehlen sich durch gefällige Färbung. Das erste, Nr. 7, enthält den Traum Jakobs. Der Erzvater schläft unter einem schönen Baum und heiterem Buschwerk im blonden Gewande, Reisebündel, Stab und Flasche zu seiner Seite, hinter ihm die Himmelsleiter von Engeln belebt; der Hintergrund ist reich, wie bei den vorhin beschriebenen. Das zweite, Nr. 8., stellt die Auferstehung Jesu vor; der Heiland schwebt aus dem Grabe, auf welchem 2 Engel sitzen. die Knechte sind gut gruppirt. Auch hier ein paar Sprünge und ein eingesetztes Glas. Neben diesem stehet, als Gegenstück und eben so verziert, derselbe Gegenstand, Nr. 9, weit weniger gut gedacht und ausgeführt, auch blaß gemalt. Die Wächter stürzen in wilder Unordnung über einander. Hiezu kommen zwei andere kleinere Gemälde. Nr. 10, Moses errichtet die eherne Schlange und Nr. 11 Jesus am Kreuze von einem knieenden Mann im schwarzen Mantel angebetet; beide sehr einfärbig gehalten; Höhe 7½ Zoll, Breite 5½ Zoll: ferner in den Bogen der Fenster: Nr. 12, ein rundes Bild von 9½ Zoll im Durchmesser; die Anbetung der drei Könige, und zwei andere von 4 Zoll im Durchmesser: Nr. 13 der heilige Hieronymus und Nr. 14 der heilige Christoph, schwarz auf weiß, alle drei von mittelmäßiger Malerei und rauher Behandlung, aber durch ihr hohes Alter von bedeutendem Werthe. Unter diesen Glasmalereien deutet eine eingebrannte Inschrift auf die Renovirung der Kapelle durch J. Sauterleute im Jahr 1831.

Außerdem besitzt die Famile noch eine beträchtliche Anzahl von größeren und kleineren, meist Tucher'schen Wappen, in Glas gemalt, vorzüglich ein größeres, 12 Zoll im Durchmesser haltend, mit der Jahrszahl 1527, von besonderer Schönheit. Ein Wappenherold im violetten Rock faßte das Tucher'sche und Imhof'sche Wappen und das Ganze trägt die Umschrift: Kumet zu mir alle, die ir beschweret seit ich wil euch helffen mat wan ich pin der Weg und die Warheit und das Leben sprcht Jesus, Joh. XIIII., dann findet sich ein rundes Gemälde von 4 Zoll Durchmesser: Maria Magdalena, vor ihr Jesus als Gärtner mit der Schaufel, ferner zwei größere in Form eines gothischen Kleeblatts aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, der Tod auf einem Klepper mit Pfeil und Bogen zielt nach einem Mann, der im andern Gemälde vor einem offenen Grabe kniet; die Umschriften, des Todes Drohung und des Christen glaubige Zuversicht ausdrückend, sind zum Theil defect. Eben so sind etwas beschädigt die beiden letzten Gemälde, welche rund im Durchmesser 12 Zoll halten und die drei guten Juden: Josua, David, und Judas Maccabäus, und die drei guten Heiden: Hector, Alexander und Julius Cäsar, darstellen. Sie sind wie die drei vorher genannten in der Zeichnung und Malerei nicht bedeutend.

Wie wir hören, stehen sämmtliche Glasmalereien zum Verkauf und es dürfte nicht an Liebhabern fehlen.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber die Form der ältesten griechischen Münzen.

(Beschluß.)

Betrachten wir nun diese Scarabäen, und stellen sie und die ältesten griechischen Münzen, die äginetischen zusammen, so zeigt sich zwischen beiden eine auffallende Aehnlichkeit in der Form, die kulbige, kugelartige Gestalt des Steines und der Münze. Wir sehen das sehr erhobene Bild des Käfers auf dem Steine, das hierin gleiche der Schildkröte der Münze, des Steins vertieft geschnittene untere Seite und das vertiefte Quadrat auf der Rückseite der Münze, das damals den Typus vertrat. Dieß alles läßt kaum zweifeln, wie die Scarabäen das Vorbild der ersten Münzen waren, und die Form derselben bestimmten; wozu vielleicht auch die durch den Käfer gleichsam geheiligte Form aufforderte.

Die Wahl der Schildkröte, χελώνη, anstatt des heiligen Käfers, kann ihren Grund darin finden, daß dieser in Aegina nicht einheimisch war, die Schildkröte hingegen in den Küstenländern von Aegina häufig sich fortpflanzte. Und so wie der Käfer seine Eier in den Mist legt, so verscharrt die Schildkröte sie in den Sand. Und so zeigt sich wieder eine Aehnlichkeit zwischen der Schildkröte und dem Käfer. Hier verdient auch eine Glosse vom Hesychius *) bemerkt zu werden. Nachdem er das νόμισμα πελοποννησιακὸν erwähnt hat, fügt er hinzu: χελωνίας, ἡ ποικίλη καυδαρίς. Hier-

*) Bei dem Worte χελώνη. Auf diese Stelle hat Herr Hofrath Jacobs mich aufmerksam gemacht.

aus geht wenigstens hervor, daß die Alten die Aehnlichkeit des Käfers mit der Schildkröte nicht unbeachtet gelassen haben.

Als Eigenthümlichkeit des Landes wurde überdieß in Aegina, so wie auf dem Peloponnesus, die Schildkröte auf eben diese Weise geehrt, wie der Käfer in Aegypten. Jene konnte bei den Griechen auch auf den Thierdienst gedeutet werden, den dieser bei den Aegyptern bezeichnete. Wer auf einen mythischen Ursprung Wichtigkeit legt, könnte bei den äginetischen Münzen auf die etymologische Fabel von der Nymphe Chelona Rücksicht nehmen, die wegen der Verspottung der Vermählung des Jupiter in eine Schildkröte verwandelt wurde. Doch ist diese Mythe zu unbedeutend, als daß dieser Muthmaßung einiger Werth beigelegt werden könnte.

Sah man nun hier nicht unwahrscheinlich in der Schildkröte ein Bild der Gottheit, so hatte dieses auch auf die Münzen der spätern Zeit Einfluß, denen jedoch das Bild des Gottes selbst aufgeprägt wurde, den jedes Land, jede Stadt als einen besondern Wohlthäter, als einen Schutzgott verehrte, um ihm Achtung zu bezeugen und dadurch das Land noch mehr seinem Schutze zu empfehlen. Und so entwickelte sich aus den alten Münzen von Aegina das System, das man bei Bearbeitung und Prägung der Münzen annahm und festsetzte, das nachmals immer mehr ausgebildet wurde, und worauf man stets zurückgeführt wird, so sehr auch bei der Vervollkommnung der Kunst die Münzen in der Form, in den Typen, in der trefflichen Behandlung, vor jenen erhöhen sich erheben.

Jene Münzen von Aegina, und vielleicht auch die Scarabäen, waren in den ältesten Zeiten auch anderen Städten Griechenlands das Muster ihrer Münzen. Nicht nur in der knlbigen Form und dem Quadratum incusum, auch bei dem Typus der vordern Seite, wo häufig nur ein Thier, oder nur dessen Kopf, ingleichen irgend ein charakteristisches Zeichen gefunden wird, in einer besondern Beziehung mit der Gegend stehend, welcher die Münze angehörte. Auf gleiche Weise kann auch die Einrichtung der Münzen mehrerer Städte Großgriechenlandes, Caulonia, Sybaris, Posidonia und einiger anderen, noch als Andenken an die Scarabäen sich erhalten haben. Weichen sie zwar in der Form von ihnen ab, und bestehen aus einer dünnen Münzplatte, so zeigt sich doch der Typus der Rückseite vertieft, mit einer Einfassung umgeben, gleich der vertieft geschnittenen unteren Seite der Scarabäen.

Stieglitz.

Zeitungs-Nachrichten.

Das Journal des Debats meldet: Herr Horace Vernet, Direktor der französischen Akademie in Rom, ist am 1. Februar Morgens zu Brüssel angekommen und reiste Nachmittags 1 Uhr nach Paris ab, wo er nur bis Mittwoch bleiben wird, um dann nach Rom zurückzukehren. In dieser Stadt wird er für die französische Regierung zwei große Gemälde verfertigen, wovon das eine die Einnahme von Ancona, das andere die Einnahme von Antwerpen darstellen soll. Für das letztere Gemälde hat der berühmte Maler jenen Standpunkt zwischen der Lunette St. Laurent und der fünften Batterie genommen.

Im Kunstverlag von W. Creuzbauer in Carlsruhe sind erschienen und durch alle soliden Buch- und Kunsthandlungen Deutschlands und der Schweiz zu beziehen:

Costumes et moeurs des Italiens, d'après Pinelli, 50 Blätter auf chines. Papier. Elegant gebunden im Taschenbuchformat 2 fl. 24 kr.

Diese sorgfältig und geistreich ausgeführten Bildchen werden jedem Kunstfreund eine höchst erfreuliche Erscheinung seyn, ganz besondern Werth wird dieß niedliche Werkchen aber für Reisende haben als eine angenehme Rückerinnerung an das schöne Italien. —

Collection de Gravures, d'après les meilleurs peintres modernes, gravées sur acier sous la direction de C. Frommel et par E. Schuler. 1ere partie, École française,

groß 4. mit der Schrift 6 fl.
vor der Schrift 9 fl.
auf chines. Papier 12 fl.

Jedem Kupfer ist ein Blatt beigefügt worauf der Name des Malers und die genaue Größe des Originalgemäldes angegeben ist. Gegenwärtiges Heft enthält 18 größtentheils historische Gegenstände. Alle Blätter sind mit großem Fleiß ausgeführt.

Geschichte und Topographie der Rheinufer von Cöln bis Mainz, mit den schönsten und berühmtesten Ansichten verziert, gezeichnet von W. Tombleson in London; und von den besten Meistern daselbst in Stahl gestochen. 1stes bis 8tes Heft.

8. Subscriptionspreis weiß Papier 20 kr.
chines. Papier 40 kr.
4. weiß Papier 40 kr,

Dieses prachtvolle und beispiellos wohlfeile Werk, das bereits in 10,000 Exemplaren verbreitet ist, erscheint mit deutschem, französischem und englischem Text. Das Ganze wird in 24 Heften vollendet werden, mit dem 12ten Heft tritt unwiderruflich der um den dritten Theil erhöhte Ladenpreis ein. —

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 20.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 7. März 1833.

Kunstliteratur.

Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte, dargestellt von Amadeus Wendt, Hofrath und Professor der Philosophie in Göttingen. Leipzig 1831. Verlag von Joh. Ambr. Barth.

Der rühmlich bekannte Verfasser hat sich ein hohes Ziel gesteckt, in einem Umfange und Zusammenhange, wie es vor ihm noch Niemand aufgefaßt hat, indem er darauf ausgeht, die mannichfaltigen Gestaltungen des Kunstschönen, welche die Betrachtung bisher zu trennen pflegte, als ein fortlaufendes Ganzes darzustellen, nach den Wendepunkten seiner charakteristischen Entwicklung, in der Art, daß der Durchgang der vorwaltenden Idee in der wirklichen Erscheinung als ihrem natürlichen Abdrucke nachgewiesen werde. Sonach umfaßt die Aufgabe theils ein philosophisches, theils ein historisches Element und die Lösung beruht darauf, eins an dem andern zu erklären. In dem Gedanken jenes so weitaussehenden Unternehmens, dessen ausserordentliche Schwierigkeiten der Verfasser bekennt, obwohl er sie noch immer nicht ganz gefühlt zu haben scheint, liegt der beste Theil des Verdienstes, was ihm zuerkannt werden muß. Denn jeder Versuch auf einem neuen Felde, wo zumal, wie im gegenwärtigen Falle, bei jedem Schritte so viele und große Forderungen sich durchkreuzen, die herrschenden Meinungen nicht selten hart an einander stoßen, wird seiner Natur nach immer an die unvermeidlichen Mängel des Anfangs erinnern; daher kann es der Absicht des Einzelnen nicht genügen, seinen Nachfolgern die Bahn gebrochen zu haben. Von einer Seite her hat sich der Verfasser sein Geschäft allerdings nicht wenig erleichtert, von einer andern aber wieder erschwert und die Berichterstattung über dasselbe, so zu sagen, an zwei widerstrebende Punkte geknüpft. Seine Schrift ist nämlich zufolge des Vorworts auf gebildete Leser aller Klassen berechnet, insofern aber auf ein Maaß von Popularität beschränkt, mit welcher eine tiefere Ergründung, selbst unter den gewandtesten Händen, kaum bestehen kann. Ein alter, griechischer Spruch sagt: Mache es Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm. Da man es indessen Sokrates zum Ruhme nachsagt, daß er die Philosophie aus den höchsten Regionen auf die Erde zurückgeführt hat; so darf man mit einem akademischen Lehrer füglich nicht darüber rechten, wenn er mit der Kunst etwas Aehnliches bezweckt, unter der Bedingung, daß er seinerseits zugibt, ein solches Bestreben könne ihn keineswegs von strengen Ansprüchen losbinden. Das so eben erwähnte Vorhaben hat er übrigens glücklich erreicht, nicht nur durch Klarheit, Würde und Fluß des Vortrags, sondern auch durch geschickte Anbequemung des Stoffs und eine besonnene Auswahl vieler neuern Ansichten, denen mitunter ein berichtigendes Urtheil zur Seite steht.

Bildende Kunst, Poesie und Musik machen den unmittelbaren Gegenstand der Betrachtungen aus; einige untergeordnete Zweige des Schönen werden gelegentlich berührt. Als bewährter Kenner hatte der Verfasser vorzugsweise einen Beruf, seine Stimme über die Geschichte der Musik abzugeben. Gegenwärtige Anzeige berücksichtigt ausschließend das Bereich des Kunstblattes. Wenden wir uns jetzt an den philosophischen Theil der Behandlung.

Die schöne Kunst, so heißt es (S. 9) ist die freie Darstellung des Schönen, welche als Thätigkeit betrachtet, die vollkommene Einheit von Idee und Form zur Aufgabe hat. Dieser Kanon der neuern Aesthetik bleibt in seiner abstrakten Bezeichnung nothwendig eine todte Formel, so lange ihm nicht ein wesentlicher Gehalt zugewiesen wird. Wo kann und soll die Kunst ihn finden? Die Antwort lautet: im Elemente des Göttlichen, auf dem Gebiete der Religion. Darüber gibt es unter den Wissenden glücklicherweise keinen Streit mehr. Wie steht es nun aber mit der Idee der weltlichen Kunst, die so gern auf besondern Wegen neben der heiligen hergeht, ihr oft unbemerkt vorarbeitet? Die Theorie des Verfassers wollte den Himmel erobern und hat darüber in

einseitiger Eilfertigkeit die Erde aus den Augen verloren. Was kann es fruchten, Idee und Form in leerer Allgemeinheit aneinander zu halten und mit sattsam bekannten Redensarten von neuem kunstmäßig einzureihen, wenn außerdem keine Anstalten getroffen werden, zwischen jenen beiden einen lebendigen Prozeß einzuleiten und nach allen möglichen Seiten zu ermitteln? Für die wirkliche Kunst, so weit sie hieher gehört, mußte die Idee aus den Gestalten der Außenwelt entnommen werden, wodurch die Natur der wahrhaften Nachahmung und zugleich die Methode der ächten Meister in ein helleres Licht getreten wäre, das späterhin für die Charakteristik der Künstler die ersprießlichsten Dienste geleistet haben würde. Unstreitig offenbart sich in jedem Bestande der sichtbaren Natur ein Typus innerer Gesetzmäßigkeit, der die scheinbaren Zufälligkeiten bedingt; dieser wesentliche Kern der individuellen Erscheinungen dürfte der nächste Gegenstand der wirklichen Kunst seyn und ihr Verdienst desto größer, je kräftiger sie denselben von seiner Mitte aus nach den verschiedensten Seiten zu umfassen weiß. Auf solche Weise adelt die Idee, das heißt, der reine Grundriß der Erscheinung, oder vielmehr ihre Seele, den Realismus der natürlichen Dinge und erhebt sich dadurch weit über das Nachäffen blendender Aeußerlichkeiten, in denen statt des gesunden Lebens der geschminkte Tod wohnt.

Schlimm, daß es in des Verfassers Darstellung an einer klaren Bestimmung des Ideals so wie des Idealen fehlt, mit welchen beiden Ausdrücken der Sprachgebrauch häufig so willkührlich spielt, daß Mißverständnisse unvermeidlich sind. Weil das Ideal in Absicht auf die Idee nicht gehörig hervorgehoben ist, konnte auch der alte Streit, den die Forderung des Charakteristischen dagegen erhoben hat, nicht befriedigend geschlichtet werden; es bleibt bei sehr schwankenden Ansichten, deren Vorzeichen sich schon im Eingange aumelden. (S. 14). Der Hauptknoten dürfte dabei in Beantwortung der Frage liegen, wie wir dazu kommen und mit welchem Rechte, einem Kunstwerke das Prädikat des Idealen beizulegen, da das Unendliche der geistigen Anschauung, streng genommen, in keine endliche Erscheinung vollkommen eingeht, wenigstens ist es nicht möglich, darüber genügende Rechenschaft zu geben. Ohne Zweifel müssen wir auf diesem dunkeln Gebiete der Kunsttheorie mit einer Annäherungsmethode vorlieb nehmen, und es wird vor allen Dingen darauf ankommen, die verschiedenen Fortschritte derselben, die Formel ihren Entwicklungen möglichst klar und überzeugend darzulegen. Was der Sage nach dem Phidias begegnete, als der Vers des Rhapsoden seinen innersten Sinn ergriff und Jupiter, der Olympier, plötzlich vor seiner Seele stand, das wiederholt sich auf ähnliche Weise in allen idealisirenden Künstlern; selbst ihre wahren Bewunderer schöpfen mehr oder weniger aus dem Abfluß derselben Quelle, denn der größte Meister hat hier nur insofern Recht, als er Geistesgenossen findet, die sich mit ihm vor dem Abglanze des Lichtes beugen, welches seine Seele erfüllt. Der Zwiespalt über Idealismus und Realismus in der Kunst wird so lange fortdauern als die Subjectivität der Menschen, mit welcher er wesentlich zusammen fällt. Mit Hülfe der Demonstration läßt er sich schwerlich beilegen; die beste Verständigung dürfte zuletzt von dem Erfolge abhängen, mit welchem die nothwendigen Gränzen der Demonstration nachgewiesen werden.

Vom Ideale aus hat sich der geschickteste Uebergang zum Symbolischen dar. Der Verfasser sagt darüber viel Gemeinverständliches, vergißt aber den nothwendigen Ort seiner Erzeugung anzugeben und daraus die verschiedenen Arten desselben abzuleiten. Ob die neuere Schule Recht hatte, das Allegorische der christlichen Anschauungsweise *) der alterthümlichen Symbolik gegenüber als eine durchgreifende Richtung geltend zu machen, kann wohl mit guten Gründen bejweifelt werden, wie es denn überall mit den beiden systematischen Gegensätzen ein mißliches Ding ist, da die verborgene Natur zu allen Zeiten Dinge verschmilzt, welche die starre Lehre späterhin zu trennen sucht. Sollte denn das Allegorische der christlichen Kunst, wirklich etwas anderes seyn als die abgebrochene Spitze des Symbolischen, von dem die gesteigerte Bedeutung in Ermanglung jedes andern genügenden Ausdrucks, durch ein Wagniß künstlerischer Freiheit herübergenommen wird?

Nach der Erklärung unsers Verfassers, worin er jedoch nur eine sehr verbreitete Ansicht buchstäblich wiederholt, besteht die Vollkommenheit eines Kunstwerks in der Einheit zwischen Idee und Form. Gesetzt nun, die Idee ist in Ohnmacht empfangen, um die Sache gerade eben so allgemein zu fassen, als sie vorgestellt ist, die Form aber schließt sich ihr treu an, kränkelt also ebenfalls, so würde ja in diesem wunderlichen Falle, der indessen häufig vorkommt, die Einigung zweier Nichtigkeiten ein musterhaftes Ganzes bilden. Daraus folgt unwiderleglich, daß mit dem Zusammenfallen (Coincidenz) der Idee und Form, an und für sich das Beste noch lange nicht erreicht ist, daß vielmehr in der Idee selbst, ehe noch die Form von außen hinzutritt, ein künstlerisches Moment liegen muß, welches in letzter Instanz über den Sieg der Darstellung entscheidet. Darauf deutet der tiefsinnige Ausspruch: Tout véritable ou-

*) Professor O. Müller schließt in der seiner Archäologie vorangeschickten Theorie das Allegorische sogar völlig vom Kreise der eigentlichen Kunstthätigkeit aus, so vielfach weichen die Meinungen über diesen Gegenstand ab.

vrage de l'art naît avec son cadre. Es kam also auch hier darauf an, wohin schon der übersehene Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Kunst führete, die Bildungskraft der Idee in ihren verschiedenen Entwicklungen, Gestalten und Potenzen aufzusuchen, um den gefundenen Maaßstab nachher auf die einzelnen Künste, Völker und Perioden anwenden zu können. Und wenn der Verfasser etwa glaubte, dieß Geschäft insbesondere der Aesthetik vorbehalten zu müssen; so konnte er doch nicht umhin, auf den Hinterhalt jener Abstufungen in allgemeinen Umrissen hinzudeuten, wollte er anders seiner Absicht entsprechen. Die Art des Vortrags ist dabei gleichgültig; hätte er statt Betrachtungen Aphorismen geschrieben, jene Forderung würde darum nicht weniger dieselbe bleiben.

Daß die leitenden Kunstideen nothwendigerweise in mannichfaltige Ordnungen ausgehen, eine philosophische Behandlung eben deßwegen mit ihnen überall gleichen Schritt halten muß, erhellt schon aus der Verschiedenheit der Religionen, insofern dieselben nach ihrer eigenthümlichen Gestalt in den Grundanschauungen der Kunst zu Tage kommen. Sollen nun diese im Laufe der Weltgeschichte ergriffen werden, wohin der vorliegende Entwurf zielt, so ist die empirische Oberflächlichkeit nicht minder zu vermeiden als das hohle Construktionswesen a priori. Vielleicht kommt man zwischen dieser Scylla und Charybdis am glücklichsten hindurch, wenn man sich bemüht, in die Masse beziehungsweiser Erscheinungen eine collective Einheit zu bringen.

(Die Fortsezung folgt.)

Vorzügliche Glasgemälde und Limosins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg.

(Beschluß.)

Auch die Sammlung von Limosins, emaillirten Gefäßen von Kupfer, in deren Besitz die von Tucher'sche Familie ist, bietet einen seltenen Schatz dar. Es sind sieben Stücke von ausgezeichneter Schönheit, sämmtlich von P. Nermon, dessen Namenschiffer sie größtentheils tragen und dessen Namen ganz ausgeschrieben, nebst der Jahrszahl 1562, auf dem ersten, welches wir beschreiben werden, sich befindet. Nermon ist wenig gekannt, weder Füßli, noch Fiorillo, noch die uns bekannten französischen Künstlerlexika erwähnen seiner; auch in der ersten Ausgabe des Monogrammenlexikons von Brulliot wird er vergebens gesucht. Der Grund davon dürfte wohl der seyn, daß er gewöhnlich nur mit P. R. sich unterzeichnet hat. Von seinem großen Talente zeugen die vor uns stehenden Gefäße. Sie sind alle von den gefälligsten Formen, innen und außen völlig übermalt. Auf schwarzem, mit goldenen Sternen besäten Grund sind die Malereien aufgetragen, röthlich, grau und weiß, dazwischen goldene Verzierungen. Bloß das Fleisch ist im röthlichen Ton gehalten. Auf jedem derselben befindet sich nebst den weiblichen ein Tucher'sches Wappen, zum Beweis, daß sie nicht gelegentlich gekauft, sondern selbst bestellt worden sind. Nach Sauterleutes Ansicht ist der Grund Glasfluß mit Braunstein gefärbt, auf welchen weiße Emaille, mit Kupfer- und Eisenoxyd schattirt, aufgetragen ist. Die höchsten Lichter sind reine und weiße Emaille, mit welcher gewöhnlich die Maiolika-Schaalen überzogen sind. Das Gold wurde in der zweiten Schmelzung aufgetragen. Wir wollen sie einzeln aufführen:

Nr. 1. Ein Taufgefäß. Höhe der Kanne: 1 Schuh 2 Zoll; Breite: 5 Zoll; Durchmesser des runden Beckens: 1 Schuh 4 Zoll; jene am innern Theil des Deckels mit P. Nermon 1562, dieses mit P. R. 1558 bezeichnet. Das Fußgestell der Taufkanne ist mit Arabesken und Grottesken, phantastischen Thiergestalten von Affen, Störchen, Eulen ꝛc., Satyrn und Widderköpfen höchst gefällig verziert; am Bauche des Gefäßes ist eine Jagd mit Hunden und Pferden in den mannichfaltigsten Gruppirungen und Situationen mit Geist und Geschmack dargestellt. Die Handhabe und Schnaupe von blankem Metall stellen Meergötter vor. Das Becken zeigt auf der äußern Fläche einen Lorbeerkranz mit Bändern umschlungen, dazwischen Larven mit Engelsköpfen abwechselnd. Die innere Fläche zeigt auf dem Rande Arabesken und Grottesken mit Engelsköpfen und Engelsfiguren in sinniger Mannichfaltigkeit; in der Vertiefung mehrere Darstellungen aus dem Paradiese, nämlich: Gott schafft Eva aus einer Rippe Adams; Gott warnt die ersten Menschen vor der Frucht des verbotenen Baumes; Eva reicht Adam den Apfel; die ersten Menschen fliehen aus dem Paradiese; Kain erschlägt den Abel mit einem Eselskinnbacken. Darüber die Inschrift: Genes. II. und Genes III. Dieses Taufgefäß gehört zu den schönsten Productionen jener Zeit und ist in jeder Hinsicht als große Seltenheit zu betrachten. Der Styl der Zeichnung, sowohl der Verzierungen, als der bildlichen Darstellungen, ist ganz im Geiste des Primaticcio und Rosso. Die Gemälde dürften zum Theil Copien seyn; wenigstens ist die Schöpfung der Eva offenbar nach einem Kupferstich des Lukas van Leyden, wobei jedoch merkwürdig ist, wie der Künstler Lukas van Leyden in den Styl der Fontainebleau'er Schule zu übersetzen wußte. Ob in den andern Vorstellungen ebenfalls dieser Meister nachgeahmt ist; können wir nicht sagen, da uns seine Kupferstiche nicht zur Hand sind.

Nr. 2, 3, 4, 5. Vier Tafelaufsätze mit Malereien aus der Geschichte der Psyche mit wenigen Abänderun-

gen nach Raphaels Zeichnungen copirt. Von höchst gefälliger Form, sehr flache Schüsseln mit hohem Fuße. Nr. 2. und 3. hat eine Höhe von 1½ Zoll und eine Breite von 9 Zoll, Nr. 4. und 5. eine Höhe von 4 Zoll und eine Breite von 11 Zoll. Die Verzierungen des Fußes und der äußern Fläche der Schaale sind sich bei allen ziemlich gleich, ebenfalls Arabesken und Grottesken in der mannichfaltigsten Abwechslung. In Nr. 2. wählte der Künstler zur Verzierung der inneren Fläche aus den Raphaelischen Vorstellungen diejenige, wo Venus von der Taube gefolgt und von den Meergöttern begleitet auf Delphinen über das Meer dahinfährt; in Nr. 3. diejenige, wo Psyche vor der Venus mit Ruthen gezüchtiget wird; in Nr. 4. diejenige, wie sie von Merkur in die Götterversammlung vor Jupiter geführt wird, der den Fuß auf eine Weltkugel aufsetzt; in Nr. 5. endlich die Hochzeit der Psyche. Zu beiden Seiten Jupiters, Hebe und Psyche, Horen streuen Blumen über die Götter-Tafel. Zeichnung und Ausführung sind auch hier sehr lobenswerth, ob gleich bei dem Tauschgefäße jene strenger und diese fleißiger genannt werden darf.

Hiezu kommen endlich Nr. 6. und 7: zwei Tafelaufsätze mit Deckeln, gleichfalls von der gefälligsten Form, mit breiten, flachen Schalen und hohem Fuße. Die ganze Höhe 9 Zoll, die Breite 6½ Zoll, beide mit R. M. bezeichnet und mit Arabesken und Grottesken verziert. Nr. 6. zeigt auf der Basis des Fußes die Thaten des Herkules, seine Geburt, den Kampf mit der Lernäischen Schlange, dem Nemäischen Löwen und die Aufrichtung der Säulen, die seinen Namen tragen; auf dem Mittelstück des Fußes mehrere Flußgötter; in der innern Fläche der Schaale inwendig Neptun mit dem Dreizack und Viergespann, am Rande umher den Triumphzug Neptun's und Amphitritens, von vielen Meergöttern und kämpfenden Zentauren umgeben. Die innere Fläche des Deckels ist zwischen Arabesken mit Engeln bemalt, welche musikalische Instrumente behandeln, die äußere mit einem sehr reichen Triumphzuge Dianens, die nicht nur hinten auf ihrem Wagen Amor und Psyche gefesselt mit sich führt, sondern sie auch noch durch eine Nymphe hinter dem Wagen mit gebundenen Händen hinter sich herführen läßt. Der Deckel ist am äußersten Rande, da wo keine Malerei befindlich ist, an einer Stelle ein Bischen gerieben worden, so daß ohngefähr ⅛ Zoll groß das blanke Metall sichtbar ist. Äußerdem ist dieser Tafelaufsatz, wie die Uebrigen alle, völlig unversehrt. Nr. 7. bietet mit Ausnahme des Mittelstückes am Fuße, auf welchem der Kampf des Centauren und Dejanira abgebildet ist, durchaus Darstellungen aus Josephs Geschichte; in der innern Vertiefung der Schaale: Pharaos Traum. Er liegt auf dem königlichen Bette und neben demselben erblickt man die fetten und magern Kühe; am innern Rande: Joseph wie er die Magier beschämt und Pharao dein Traum auslegt, dann wie der König ihn durch einen Triumphzug vor seinem ganzen Volke ehrt; endlich an der Basis des Fußes und an der äußern Fläche des Deckels die wegziehenden Brüder mit den Maulthieren und Säcken, das Durchsuchen der Säcke und wie Benjamin wegen des wiedergefundenen Geldes von Joseph zur Rede gestellt wird. Die Zeichnung und Ausführung ist besser als bei den vier vorigen, und verräth gleichfalls den Einfluß und die Schule des Primaticcio und der übrigen sich damals zu Fontainebleau aufhaltenden italienischen Künstler.

Wir haben hiermit den Lesern Gegenstände einer ziemlich seltenen Kunstgattung beschrieben, von welchen wir sehr bedauern würden, wenn Nürnberg nicht mehr lange in seinem Besitze bleiben sollte; denn auch diese Limosins stehen, wie wir hören, zum Verkaufe.

Nürnberg.

R. et L.

Leipzig.

Katalog von Kunstsachen und Büchern, welche in der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) in Leipzig, Grimmaische Gasse Nr. 578 vorräthig oder durch dieselbe besorgt werden. Zeichnende Künste und ihre Literatur. Erste Abtheilung. 1833.

Dieß Verzeichniß bietet den Kunstfreunden eine reiche Auswahl von artistischen Schriften, Kupferwerken, Büchern mit Kupfern und Holzschnitten ausgezeichneter Künstler, und besonders von Kupferstichen, Lithographien und Handzeichnungen berühmter Meister; zugleich auch die Sicherheit, solche um die beigesetzten Preise durch die Anstalt des Herrn Weigel sich verschaffen zu können.

Berlin, im Verlage von Duncker und Humblot ist so eben erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu haben;

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Neunzehntes Heft. 3 Thlr.

Auch mit dem Titel:

Sechs Entwürfe zu einem Denkmale für Friedrich den Großen; entworfen und herausgegeben von K. F. Schinkel. 3 Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 21.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 12. März 1833.

Kunstliteratur.

A. Wendt: Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte ꝛc.

(Fortsetzung.)

Folgen wir dem Verfasser auf seinem Wege.

Die Einleitungsperiode der Kunst, welche er auch als vorgriechische bezeichnet, soll nach seiner Meinung darin ihren Charakter behaupten, daß der Geist gleichsam noch überwältigt von der Anschauung der Natur, den in ihr geahneten höheren Eindruck wieder zu geben strebt, daher der Ausdruck selbst noch ein ungemessener, unbestimmter sey. Zuvörderst ist dabei schwer abzusehen, wie jene Ueberwältigung oder Betäubung, da sie ursprünglich nur in einer momentanen Erregung durchdringt, den Gehalt hergeben kann für einen dauernden Zustand, wie ihn die Rundung einer Periode voraussetzt, werde sie auch bloß als Eingang zu einem größern Ganzen betrachtet. Entweder schöpft der Geist, ergriffen, niedergeworfen, erdrückt von dem maaßlosen Reichthume der Natur, wirklich Stoff für seine spätern Schöpfungen, oder er geräth bloß in erschütternde Berührungen, in unruhige Schwingungen, die kein Gesetz der Ordnung verknüpft und die daher auch keine bleibende Spur zurücklassen. — Im ersten Falle aber, wo er aus den stürmischen Eindrücken irgend etwas Wesentliches festhält, in der Folge weiter verarbeitet, ist er deßhalb auch schon gewissermaaßen der unsichtbare Träger der Erscheinungen, indem er das Empfangene selbstthätig befruchtet und es seiner besondern Weise zubildet. Ueberhaupt bedingt jener Prozeß der Ueberwältigung ein stärker erwachtes Bewußtseyn, als der Verfasser anzunehmen scheint. Der Mensch kann sich nicht eher in dem Drange der äußern Dinge machtlos verlieren, bis er sich vorher auf irgend eine Art und bis zu einem gewissen Punkte selbst gefunden hat. Darum dürfte denn auch der Charakter jener Einleitungsperiode, um ein Beispiel anzuführen, der Anschauungsweise der Indier wenig zusagen, bei denen Idealismus und Realismus in den Formen der Spekulation, des Gefühls, der Einbildungskraft völlig aufgingen, so weit die Spuren ihres geschichtlichen Daseyns zurückreichen. Was zum Behufe der vorgriechischen Periode aus ihren Bauwerken geschlossen wird, dient erst im Zusammenhange mit der gesammten geistigen Entwicklung zu einer gültigen Nachweisung.

Dieselbe Neigung zu einem beliebigen Trennen des Innern und Außern blickt bei der Deduction der zweiten Kunstperiode, der klassischen oder griechisch-römischen durch. Um dem Verfasser durch den Schein einer willkührlichen Auslegung nicht Unrecht zu thun, mag er selbst das Wort nehmen. „Mit weiter fortschreitender Ausbildung, so sagt er, entfaltet sich das Ideale zu größter Klarheit und tritt somit auch als Bestimmtes in die äußere Erscheinung ein, in welcher es seinen vollkommen angemessenen klaren Ausdruck findet. Der Geist hat sich gesammelt von dem betäubenden und das Bewußtseyn überwältigenden Eindrucke, er findet nach außen strebend in der bestimmten Gestalt sein Gegenbild, in welchem er sich ganz verkörpert. Um diese Periode noch genauer zu bezeichnen, könnten wir sie vorläufig diejenige nennen, in welcher das Ideal der Kunst sich vornehmlich in den festen bestimmten Gestalten des Aussenlebens vollendet hat, oder mit kürzern Worten: die Periode der vorherrschenden Vergötterung des Geistigen, auch wohl in der Schulsprache die Periode des vorherrschenden Realismus in der Kunst genannt. Kehrt nun der nach außen strebende Geist in sich selbst zurück, so nimmt auch die Kunst diese Richtung an; sie nimmt das Leibliche in das Geistige auf und vergeistigt das Körperliche. Der Geist erhebt sich wiederum über das Leben der Natur, es erweitert sich die Idee zum Begriffe des ewigen Geistes, der in Natur und Menschenwelt sich beurkundet, und es erscheinen nun die Formen, in welchen der Geist darstellt, als Gestalten und Veränderungen seines innern Lebens, und die Kunst vorherrschend als fortgebende Offenbarung dieser innern Welt. Es ist dieß daher die Periode, in welcher die Vergeistigung des äußern Lebens vorherrschend wahrnehmbar ist.“

Die Idee des griechischen Heidenthums schöpft der Verfasser, wenn man seine hier und anderswo geäußerten Vorstellungen verbindet, beinahe ausschließend und deßhalb etwas einseitig aus den Werken der Plastik, wonach es ihm nichts weiter ist als die Vergötterung des Naturlebens, ein vollkommensten Gleichgewicht zwischen Idee und Form. Weist aber die spätere Blüthe der Plastik nicht auf einen ursprünglichen Keim der Phantasie hin, aus dem jene gerade so und nicht anders hervorwachsen mußte? Und war derselbe also nicht im Bildungstriebe der Poesie aufzusuchen, unabhängig von den Schöpfungen der Plastik, da diese, bloß den nothwendigen Wiederschein seiner stillen, längst vorausgegangenen Entwicklung bildeten? Verkörperung des Geistigen und Vergeistigung des Körperlichen; oder wie der Verfasser sagt, des äußern Lebens, sind ferner aber in jeder urkräftigen Poesie schlechthin verschmolzen, sie mächen gleichsam in der Werkstätte der schaffenden Phantasie einen untheilbaren Akt aus, den die nachschleichende Reflexion fälschlich zu einem doppelten ausprägt, haftend an dem Unterschiede des Aeußern und Innern, der doch gerade durch den eingelegten Bezug auf die Seite gestellt werden soll. Weder das Eine noch das Andere läßt sich in fortlaufender Abwonderung dergestalt ausweisen, daß es einen standfesten Gegensatz zwischen antiker und moderner Kunst bilden könnte, auch dann nicht, wenn die an sich selbst verzweifelnde Theorie mit den Palliativmitteln des Plus und Minus nachhelfen will; (S. 14). Und wie mag Jemand die sittlichen Verhältnisse und Tendenzen der griechischen Kunst neben so vielen andern Ahnungen des Höhern und Höchsten aus den Schranken des reinen Außenlebens ableiten? Wenn die abgeschlossene realistische Seite bei Ehren bleiben soll, so gibt es für sie schwerlich ein anderes Rettungsmittel als das Abläugnen der widersprechenden Erscheinungen, die ihr so gröblich die Rechnung verderben.

Soviel Ref. einzusehen vermag, liegt das Princip der griechischen Kunst im durchgreifenden Ausdruck der menschlichen Individuation und zwar nach allen Richtungen hin, wo sich jene mit einem besondern Nachdrucke geltend machte. In demselben Maaße als die griechische Individuation begränzt ist, zieht sich auch die griechische Kunst im Allgemeinen zurück, so z. B. auf dem Gebiete der Landschaftmalerei und des Romans, welch letztern sie erst ziemlich spät pflegte und nie mit großem Erfolge. Da sie unmittelbar auf der Grundlage menschlicher Individuation beruhete, zog sie die Götter in ihre Nähe heran, so weit es der natürliche Abstand erlaubte, während sie dagegen von gewissen Seiten der Außenwelt die Augen verschloß, wie in geheimer Besorgniß, durch ein tieferes Hinschauen die Rechte des reinpersönlichen Daseyns zu schmälern. Mit dem Gesetz menschlich-schöner Individuation hängt der Versuch zusammen, die Originalität der griechischen Kunst an den Perioden des menschlichen Lebensalters zu erläutern, wohl gar abzumessen, ein indirekter Beweis für die Macht des vorgenannten Princips, sollte der baare Gewinn zuletzt auch nur auf ein schönes Gleichniß ausgehen? Wie dürftig es um die Idee des antropomörphischen Polytheismus steht, wenn ihr nicht eine reiche Individualität den Nahrungsstoff zuführt, zeigt die Geschichte der römischen Kunst, woraus sich unbedenklich der Schluß ziehen läßt, daß die äußerliche Gemeinschaft des religiösen Elements keineswegs hinreicht, dem Charakter der Kunst ein gleiches Gepräge aufzudrücken. Wird die Persönlichkeit jener beiden Völker, als die Ure angenommen, um welche sich die Kunst im Medium eines ziemlich gleichartigen Polytheismus bewegt, so erklären sich ohne Schwierigkeit alle Unterschiede der zurückgelegten Bahn, wobei noch immer die Frage übrig bleibt, ob nicht der römische Ernst vor allem Anfang auf seinem dunkeln Hintergrunde eine härtere Färbung des Nationalcharakters trug als in den spätern Formen zu erkennen ist.

Die Grundansicht der christlichen Kunst setzt der Verfasser mit vollem Recht in die Einheit des Göttlichen und Menschlichen, vermittelt durch die Person des Erlösers. Es wird darüber viel Treffendes gesagt, auch in Beziehung auf den germanischen Stammcharakter (S. 155 u. f. w.), so wie über die Richtung, in welcher sich die christliche Kunst ohne Gefahr für ihre Selbstständigkeit der heidnischen anschloß. Häufig wird dieß Anschließen bloß als eine äußere Thatsache betrachtet, als der sichere Anfangspunkt, von dem der Faden der christlichen Kunstgeschichte abzuwickeln sey. Es ist längst bemerkt worden, zuerst wohl von Gibbon mit überraschender Schärfe, wie das Heidenthum, besonders das römische Kaiserreich, das politische Becken gewesen sey, aus dem der Springquell des Christenthums unermeßliche Kräfte gesammelt habe. Sollte es nicht endlich an der Zeit seyn, das frühste Anschließen der christlichen Kunst an die heidnische, auf den Spuren jenes unaufhaltsamen Uebergangs, rückwärts bis zu ihren innern, verborgenen Gründen zu verfolgen, damit es begreiflich würde, wie die Präformation des Weltzustandes auch von dieser Seite die nächstfolgende Periode ausgebähren half? Eine intrikate, undankbare, nichtsnutzige Bemühung, werden die Realisten lachend sagen. Unser Verfasser denkt anders; er meint, daß Vernunft in der Geschichte seyn müsse, natürlich nicht in dem Sinne, wie journalistischer Witz Hegels Wort ausgelegt hat: Alles Wirkliche ist vernünftig. Darum durfte er denn aber auch die Kunst im Laufe der Weltgeschichte vor jener unheimlichen Stelle nicht spornstreichs vorüberführen, er mußte vielmehr als Philosoph ehrenhalber

ein wenig einhalten und bei den höchsten Ortsobrigkeiten vorsprechen.

Der Ausgang des Christenthums von Palästina her verschmolz zwei fast getrennte Principien, das orientalische und occidentalische, zu einem höhern Bewußtseyn (S. 140). Es scheint übrigens, als werde der orientalische Einfluß hauptsächlich (141) auf die Einwanderung der germanischen Völker aus dem Morgenlande beschränkt. Wie dem nun auch seyn mag, so ist von einer andern Seite so viel gewiß, daß der jüdische Monotheismus in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung darüber nicht zu vergessen ist. Warum derselbe vermöge seines nationalen Particularismus der bildenden Kunst entgegen strebte, nicht bloß zur Abwehr gegen den Polytheismus, sondern selbst mit Hülfe der Poesie, welche die gesammte Phantasie des Volks in Beschlag nahm und dessen Daseyn mit wunderbarer Schärfe umschrieb, ist vielleicht gehörigen Orts nicht bestimmt genug ausgesprochen worden.

Ein anderer Punkt, Plan und Ausführung betreffend, greift ungleich tiefer in das Interesse des Gegenstandes ein. Um die Kunst im Laufe der Weltgeschichte wirklich als ein Ganzes nach ihrem innern und äußern Zusammenhange aufzufassen, nicht bloß dem Namen nach, reichte es unmöglich hin, jeder Periode einige allgemeine Bemerkungen voranzustellen und dann die integrirenden Theile der Aufgabe in getrennten Linien nebeneinander fortzuführen. So ist der Verfasser trotz seines philosophischen Anlaufs im Gange der Erzählung doch wieder auf den alten Fahrweg gerathen, den er verlassen zu haben meint. Zwar wirft er öfters von dem einen Kunstgebiete Blicke in benachbarte Gegenden, aber dieses gelegentliche Zusammenfassen des Verwandten ist weit entfernt, dem Leser eine Idee, ja auch nur eine Andeutung der vielfachen Verschlingungen zu geben, in deren Mitte die Kunst lebt und webt. Und doch will es scheinen, als lasse sie sich nur unter solchem Gesichtspunkte als ein weltgeschichtliches Ganzes begreifen. Für diesen Zweck die richtige Methode zu finden, dürfte ein Meisterstück der historischen Kunst seyn. Um so weniger wollen wir es dem Verfasser verargen, daß er für seine Bequemlichkeit sorgte, an welcher die gebildeten Leser aller Klassen sicherlich mit Vergnügen Theil nehmen werden. Zur allgemeinen Bezeichnung des beobachteten Verfahrens genügt es, den Grundriß der klassischen Kunst etwas näher zu berühren.

An der Spitze steht die Plastik, ihr zur Seite die Baukunst, neben welcher die Tanzkunst eingeschoben ist, gelehnt an die Poesie, die der verschwisterten Tonkunst die Hand reicht, worauf die Malerei als Schluß des ganzen Gemäldes erscheint. In systematischen Werken geht gewöhnlich die Architektur der Plastik und Malerei voran, da die beiden letztern nach dem Gange der Natur zum Dienste der erstern berufen sind. Unser Verfasser hat eine andere Ordnung gewählt. Nach dem Dafürhalten des Ref. sollte die Poesie den Zug eröffnen, vorgeführt von Homer, auf dessen Dichtungen Plastik und Malerei ruhen, wie die Himmelskugel auf den Schultern des Atlas. Damit stimmt die Aeußerung überein (S. 103), der zufolge die Poesie weniger eine besondere Kunst ist, als vielmehr der in seinem unmittelbaren Elemente sich äußernde Geist der Kunst überhaupt. Da aber der Verfasser das Princip des Heidenthums zunächst und beinahe ausschließend aus der Plastik der Griechen geschöpft hat: so stellte er vermuthlich eben dieselbe deshalb voran, um die Richtigkeit jener Darstellung sofort an dem bequemsten Beispiel zu erhärten. Wie die Sache der Ausführung nun einmal steht, ist übrigens völlig gleichgültig.

In Betreff des historischen Theils wird es an einigen Bemerkungen genügen, die der Kürze wegen bloß auf die Plastik und Malerei der Griechen zu beschränken sind. Auf dem Felde der Architektur hat die Geschichte der Baukunst von Stieglitz zum alleinigen Führer gedient. Ueber den Unterschied der griechischen und römischen Kunst kommen mehrere eingreifende Andeutungen vor. Hierauf wird die Periode des Aufstrebens und der Befreiung der Kunst unterschieden, in welcher der Geist noch vorwaltet und mit der Masse um die Form ringt, dann eine Periode der freien Kunst, in welcher der Geist die Form völlig durchgedrungen hat; und endlich eine Periode, in welcher die Form vorherrscht über die Idee. Nach dem Beispiele des großsinnigen Winckelmann hat man bekanntlich lange Zeit hindurch, zum Theil bis in die letzten Tage, die Kunstperioden nach dem Maaßstabe des Styls eingetheilt, wodurch ihr Verlauf nothwendigerweise ein epithetisches Ansehen erhielt. Die wandelbare Substanz der Kunsterscheinungen an den Beiwörtern hoch, schön, anmuthig und ähnlichen festzuhalten, ist etwas mißlich; es thut sich dabei ein Versteck von Schwierigkeiten auf, gegen welches jene beabsichtigten Trennungen sammt ihren Accidenzen kaum überall Stich halten dürften, sobald die Untersuchung ins Einzelne geht. Obiger Versuch der Abgränzung empfiehlt sich auf den ersten Blick ungleich mehr; ein Centrum der freien Kunst, und dazu eine linke und rechte Seite, ist ohne Zweifel eine höchst eurythmische Anordnung, wie es scheint ein Prachtstück aus der Architektonik der Vernunft. Nur erweckt das angebliche Vorwalten des Geistes in der ersten Periode einige Bedenklichkeiten; der Ausdruck ist, näher besehen, vielleicht mehr aus Liebe zur Symmetrie, der fortlaufenden Gedankenreihe, als aus dem Verhältnisse der Sache selbst hervorgegangen. Denn ein Vorwalten des Geistes, das dennoch

die rechte Form nicht finden kann; verräth es nicht mehr Schwäche als Obmacht? Es kommt in werkthätiger Beziehung fast wie ein Widerspruch heraus. Schöpft denn — von diesem wesentlichen Punkte möchte zuletzt die Entscheidung der Frage abhängen — bestimmt denn die Kunstanschauung, welche hier ganz allein in Betracht kommt, das Maaß des aufgewendeten Geistes nicht immer und überall aus der Form? Gibt es einen andern statthaften Weg, als von außen nach innen zu dringen und so das Walten des Geistes auf seiner materiellen Basis in seinem sichtlichen Durchbruche zu umfassen?

(Der Beschluß folgt.)

Neue Kupferwerke.

Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch, Kupferstecher, im Verein mit Carl Rauch und andern deutschen Künstlern, mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, Verlag von Gustav Georg Lange 1832. gr. 4. Erstes Heft. Frankfurt a. M. (Subscriptions-Preis 8 Gr. sächs. oder 36 kr. rheinisch).

Die Herausgeber haben diesem Werke eine ausführliche Ankündigung vorangehen lassen, worin dasselbe in Verbindung tritt mit einer Geschichte der vornehmsten Städte in Deutschland von Dr. Georg Lange. Hieraus ergibt sich schon, daß es keine bloße Venduten-Sammlung werden soll, wie wir deren an den Scenories und Picturesque Tours der Engländer so viele besitzen, sondern aus einem historischen Gesichtspunkte gearbeitet ist. Die Herausgeber haben nämlich nicht sowohl die neueste Gegenwart als die Spuren der Vergangenheit im Auge, und suchen mit dem Ueberblick der merkwürdigsten Gebäude zugleich Andeutungen der frühern Geschichte zu geben. In dieser Beziehung kann die Verbindung beider Werke nicht anders als zum Vortheil eines jeden einzelnen gereichen, wie denn schon in dem vorliegenden Hefte die älteren Merkwürdigkeiten von Frankfurt am Main sowohl durch die Ansichten als durch den Text auf eine dem Umfang und Zweck entsprechende Weise charakterisirt sind. Die Städte- und Dom-Ansichten sollen zwölf Hefte ausmachen, wovon die Städte Würzburg, Bamberg, Regensburg, Augsburg, München, Landshut und Passau, jede ein Heft oder vier Ansichten auf zwei Blättern, erhalten, eines für den Kölner und Ulmer Dom, ein anderes für den Regensburger und die St. Stephans-Kirche in Wien, und zwei für die Stadt Nürnberg bestimmt werden. In diesem Plane haben die Herausgeber freilich bloß Süddeutschland berücksichtigt, und auch hier fehlt noch Manches zu einer vollständigen Uebersicht des Merkwürdigsten. Betrachtet man indessen das vorliegende Heft als eine Probe von dem angekündigten, so wird man auch mit dem eingeschränkteren Plane zufrieden seyn, sofern derselbe mit eben so viel Geschick und Gewissenhaftigkeit ausgeführt wird als er begonnen ist. — Herr Ludwig Lange bewährt sich in den vier Ansichten von Frankfurt als ein gewandter und geistreicher Zeichner, der seine Standpunkte eben so historisch bedeutsam als malerisch günstig zu nehmen weiß. In dieser Hinsicht zeichnen sich besonders die drei Hauptansichten aus: Frankfurt von der untern Seite des Mains, die Zeile, von der Hauptwache aus gesehen, und der Römerberg, von der Gegend des Fahrthors. In der Uebersicht, welche, von dem Barfüßer Kirchthum aus, den Dom und einen Theil der Altstadt sehen läßt, hat der Anblick der Stadt, durch Mangel an günstiger Beleuchtung, etwas Eintöniges erhalten. Jedoch entschuldigen wir diesen kleinen Mangel immer weit lieber als den entgegengesetzten Fehler der willkührlichen und grellen Contraste, dessen sich so häufig die Engländer schuldig machen, und welcher jetzt leider von französischen und deutschen Vedutenmalern, Zeichnern, Stechern und Lithographen schon zum Ueberdruß nachgeahmt wird. Denn auch in der Auffassung der Licht- und Lufteffekte muß der Vedutenzeichner seine Treue und Wahrheitsliebe bewähren, nicht aber einem manierirten Effekt zu Liebe das milde deutsche Licht durch einen dunkeln nordischen Himmel zu verstärken oder das düstere Ansehen alter Gebäude durch südliche Glorien zu heben suchen. Nicht minder zu loben sind auch die beiden Stecher Ernst und Carl Rauch, deren jeder zwei Ansichten in Stahl gestochen haben; jener, schon seit längerer Zeit und besonders durch die vortrefflichen Blätter, die er zu dem Boisseréeschen Werk über den Dom von Köln geliefert, als architektonischer Stecher ausgezeichnet, dieser seinem Bruder auf eine nicht unwürdige Weise nacheifernd, obgleich er ihn an Klarheit und geistreicher Freiheit der Behandlung noch nicht erreicht. Der Stahlstich besitzt eine Zartheit und einen malerischen Reiz, welcher für Gegenstände dieser Art ganz besonders geeignet ist, und wir zweifeln nicht, daß unsere beiden Künstler, von einem so talentvollen Zeichner unterstützt, sich bald den vorzüglichsten englischen Stechern dieser Art an die Seite stellen werden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 22.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 14. März 1833.

Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertel'schen Kunstsammlung zu Nürnberg.

Die bedeutendste Privatsammlung in Nürnberg besitzt gegenwärtig Herr Kaufmann und Handelsgerichts-Assessor Jakob Hertel, und es kann dieselbe um so mehr ein Ersatz für so manche andere frühere, im Laufe der Jahre wieder zertrümmerte Sammlung genannt werden, als der Besitzer mit seltener Zuvorkommenheit ihre Schätze Einheimischen und Fremden zur Beschauung und zum Genusse darbietet. Eine, wenn gleich kurze, doch sehr belehrende Uebersicht über diese Collection, wie sie im Jahre 1825 bestand, liefert das zweite Heft des „Sammlers für Kunst und Alterthum in Nürnberg" S. 90. und wir begnügen uns, obgleich die dort aufgeführten Kunstschätze sich unterdessen um's Doppelte vermehrt und namentlich einen bedeutenden Zuwachs an ältern Kupferstichen, so wie an Oel- und Glas-Gemälden gewonnen haben, auf jenes Heft hinzuweisen, indem wir zuversichtlich hoffen dürfen, es werde der Sammler selbst seinen frühern Bericht in Bälde ergänzen. Besonders lobenswerth mag es erscheinen, daß Herr Hertel vorzüglich auch auf Werke lebender hiesiger Künstler Rücksicht genommen hat und auf solche Weise manchem unsrer trefflichen Künstler willkommene Beschäftigung bietet. Man findet bei ihm die schönsten Gemälde von Klein, Kreul, Fues, die meisten Glasmalereien von Sauterleute, die bedeutendsten Handzeichnungen **von Wilder, Wießner, Walther u. v. a. Wir glauben den Lesern des Kunstblattes einen willkommenen Dienst zu erweisen, wenn wir dießmal über die Gemälde, Handzeichnungen und radirten Blätter von J. Adam Klein, welche sich in der Hertel'schen Sammlung befinden, einen etwas umständlicheren Bericht geben.**

Klein ist als Maler und Kupferätzer zu bekannt, als daß wir nöthig hätten, über sein Talent ausführlich zu sprechen. Er ist eigentlich Thiermaler, und wenn er gleich in der Darstellung der Pferde das Vorzüglichste leistet, so behandelt er doch die verschiedenartigsten Thiergattungen mit gleicher Meisterschaft. Er verstehet es, die Natur aufs getreueste aufzufassen und verbindet mit dem sichern und schnellen Blicke des Beobachters tiefes Studium der Anatomie. Die Zeichnung ist überall sicher und wahr. Durch diese Vorzüge zeichnet er sich vor vielen andern aus, auch wenn sie lebhafteres Talent und eine regere Phantasie haben mögen. Niemals sprechen den Künstler die schulgerechten Stellungen der Pferde, oder die Schönheit der einzelnen Racen an, er gibt wahr und treu die treue Natur und Wirklichkeit. Mit der Darstellung der Thiere und Thiergruppen verbindet er zugleich höchst gefällige Darstellung der Landschaften und er hat es auch in der Art, meist reine Wirklichkeit zu geben, ohne daß er jedoch übersiehet, die schönsten Parthien und Ansichten auszuheben und sie mit dem Ganzen in Harmonie zu bringen. Nicht nur enthalten seine meisten Bilder wirkliche Prospekte, sondern fast jeder Baum und Stein ist Nachbildung der Wirklichkeit und ließe sich in seinen Studienbüchern nachweisen; ja sogar die Luft hat er meist von seinem Fenster aus sogleich nach der Natur in seine Bilder hineingemalt. Dabei ist die Ausführung eben so sorgfältig, als fleißig; die Bäume sind so behandelt, daß man nicht nur in den Blättern, sondern auch in den Stämmen und Aesten, selbst dann noch, wenn man die Blätter hinwegnehmen würde, die Gattung genau erkennen kann. Eben so dürfte es dem Botaniker nicht schwer werden, in den Vordergründen die einzelnen Pflanzen zu benennen, so wahr und sorgfältig sind sie ausgeführt.

Die Gruppirungen sind in der Regel bei ihm einfach und ungesucht, so wie man sie täglich wahrnehmen kann; die Gruppen sind sehr gut vertheilt und es entsteht nie eine Verwirrung auf seinen Bildern. Als besonderer Vorzug mag es gelten, daß sie in der Nähe, wie in der Ferne gleich anziehend und klar sind. Der Künstler hascht nicht nach Effekten, was man heut zu Tage so gerne der englischen Schule nachahmt; er weiß übrigens durch gehörige Abstufung der Töne, durch öfter angebrachte leichte Wolkenschatten die Gründe hinlänglich

zu trennen, und gehörige Tiefe in seine Ansichten zu bringen. Schwarze Schatten findet man in seinen Gemälden nie; sie sind alle klar und durchsichtig, ohne dem Lichte zu schaden. Die Führung des Pinsels verräth überall eben so viel Liebe als Fleiß, ja in Nebenpartien dürfte bisweilen wohl zu viel angewendet seyn. Hie und da möchte ein Gemälde noch gewinnen, wenn die Nebenpartien mehr untergeordnet und auf die Haupt- und Lichtpartien die vorzugsweise Sorgfalt gewendet worden wären. Hie und da mag der Malerei der Vorwurf der Glätte gemacht werden, hie und da auch etwas mehr Wärme des Colorits zu wünschen seyn, doch finden sich diese Mängel nur selten und nur theilweise, und auch die Malerei verdient alles Lob.

Die Hertel'sche Sammlung enthält 12 Oelgemälde, ohngefähr 300 Handzeichnungen und eben so viel radirte Blätter von unserem Künstler. Wir führen die erstern namentlich auf und beschreiben sie vollständig.

Nr. 1 und 2. Zwei kleinere Bilder aus dem Jahre 1824, folglich aus einer Zeit, wo der Künstler die ungemeine Sicherheit noch nicht hatte, welche seine spätern Werke auszeichnet. a) Die Ruinen der Bäder des Diocletian in Rom, vor welchen ein Mann mit einem Ochsenkarren vorbeifährt. Vorne stehet ein Maulthiertreiber mit drei- beladenen Maulthieren und einem Hund; rechts im Vordergrund liegen zwei Ziegen bei einer zerbrochenen Porphyrsäule unter einigen Pflanzen und Kräutern. b) Eine Scene auf dem Volksfeste in München. Bei einer Bretterhütte auf einem Faß sitzt ein Reitknecht, welcher zwei Pferde am Zaum hält, und erquickt sich mit einem Trunk Bier. Auf der rechten Seite füllt eine Kellnerin einen Krug aus einem Fasse; hinter der Hütte auf Bänken trinkende Soldaten mit Mädchen; in der Ferne München mit den Frauenthürmen; im Vordergrund bei einem Fasse ein sitzender Hund. Trefflich ist in beiden Gemälden der Gegensatz der italienischen und deutschen Natur aufgefaßt; das erste ist in der Malerei etwas hart und glatt, vollkommene Haltung und sehr guten Ton zeigt das zweite; Mittel- und Hintergrund sind vorzüglich schön; meisterhaft dürfen die beiden Handpferde genannt werden.

Größere Meisterschaft und Sicherheit verräth durchaus schon: Nr. 3. vom Jahre 1826. Ein ungarischer Schiffszug auf der Donau mit acht Pferden und sechs Reitern, welche Halt machen. Auf dem vordern Schimmel sitzt ein kleiner Junge, nach den zwei hintern Reitern sich umsehend, der neben ihm befindliche ist vom Pferd abgestiegen, die übrigen sind alle, von vorne abgesehen, stark verkürzt. Im Vordergrunde liegt ein alter Baumstamm unter Nesseln und Gesträuchen, dabei steht ein kleiner, gelber Spitzhund. Die Luft ist mit einer aufsteigenden glänzenden Gewitterwolke ausgefüllt. Dieses Bild zeichnet sich durch den gelungenen Effect, die Harmonie und Tiefe der Farben und die größere Freiheit des Pinsels vor den beiden aus.

Nr. 4. Neun verschiedenfarbige Pferde, worunter sich ein Falbe im Vordergrund besonders auszeichnet, ziehen mit großer Anstrengung ein Schiff die Donau aufwärts und werden von fünf Fuhrknechten eifrig angetrieben. Im Hintergrund sieht man einen Theil des Städtchens Dürnstein in Unteröstreich und die Ruine des Schlosses Spitz auf waldigen Gebirgen; rechts im Vordergrund liegen zwei Eichenstämme, links erblickt man einen den Pferden vorauspringenden Hund. Die Luft ist stark bewölkt und regnigt. Die Zeichnung der Pferde, die Mannichfaltigkeit der Bewegung in Thieren und Menschen ist trefflich, das Colorit kräftig, die Harmonie der Farben sehr gut gelungen, der Effekt wohl zusammengehalten. Der Ton des bewegten und regnigten Himmels ist durch die ganze Landschaft sorgfältig durchgeführt, im Vordergrund erscheint alles noch regenfeucht.

Nr. 5 und 6. Zwei Nürnberger Landschaften: a) eine heimziehende Viehheerde bei Mögeldorf vom Jahr 1827. Bei einigen abgeschälten Weidenbäumen an einem Zaun ziehen mehrere Kühe vorbei nach dem Wasser. Die Hauptgruppe im Vordergrund bildet eine weiß und schwarz gefleckte Kuh mit dem Kalb, daneben eine trinkende braungefleckte, eine brüllende dunkelbraune, zwei Ziegen und ein Zicklein, hinter denselben ein paar kämpfende Kühe und ein Stier mit andern in einer Staubwolke. Rechts im Mittelgrund weidet ein anderer Hirt einige Schafe auf dem Wiesengrunde, im Hintergrund das freundliche Mögeldorf auf einer Anhöhe und dahinter der Moritzberg. Der Himmel ist gegen den Horizont trübe und bewölkt. b) Ansicht des Schlosses Gleishammer bei Nürnberg vom Jahr 1828. Im Vordergrunde treibt der Hirtenjunge eine weiße und zwei braune Kühe durch den Teich, mehrere andere gehen etwas entfernter mit dem Stiere über eine Brücke. Im Mittelgrund das Schloß, mit Eichen und Pappeln umgeben, sich im Wasser spiegelnd. Ueber dem erhöhten Ufer zeigt sich ein Theil der Stadt mit der Burg in der Abendbeleuchtung. Die Luft ist leicht bewölkt. Beide Gemälde sind trefflich gedacht, die Thiere ausgezeichnet, die Landschaften überaus anziehend. In dem zweiten dürfte der Vorder- und Mittelgrund sich etwas mehr abheben.

Nr. 7. Die Ruine des Bergschlosses Emmerberg bei Wienerisch Neustadt, mit dem Schneeberg und der sogenannten langen Wand im Hintergrund, vom Jahr 1829. Aus dem noch von Landleuten bewohnten Theil der Burg ziehet eine Schaafheerde zum Thor hinaus nach dem Thal zu. Im Vordergrund weiden mehrere

Pferde und Schaafe. Ein Hirtenknabe steht an einer abgestorbenen Buche und bläst auf der Flöte, während ihm ein Mädchen, auf ihrem Korbe ruhend, zuhört. Im Vordergrund links im Schatten ein Brombeerstrauch und eine Distel. Schwerbewölkte Luft mit einem drohenden Gewitter. Die Thiergruppen, die Harmonie der Farben, die sinnige Anordnung und die fleißige Ausführung zeichnen dieses Bild aus.

Nr. 8. Ansicht des alten Schlosses Hohenstein im Landgericht Hersbruck bei Nürnberg, vom Jahr 1830. Auf einem Hügel im Vordergrund weidende Schaafe und Lämmer, links zwei gefleckte Ochsen, rechts ein weidender Ziegenbock, eine Ziege und ein Widder. Der Hirt steht am Feuer, bei welchem ein Mädchen kocht, darneben ruht ein Schäferhund. Links im Mittelgrund sieht man im Thal den Thurm von dem Dorfe Kirchsittenbach und die Ebene bei Nürnberg. Die Luft ist stürmisch. Es ist überflüssig, von den Thieren besonders zu sprechen, sie sind mit gewohnter Sicherheit ausgeführt, auch der Vorder- und Hintergrund in'sbesondere die Ansicht in das links sich hinziehende Thal, sind von vorzüglicher Schönheit, dagegen läßt der Berg mit dem Schlosse manches zu wünschen übrig; das Schloß, zu sehr ausgeführt, gehet nicht zurück und der Berg selbst, in saftiges Grün gekleidet, obgleich mit Aeckern und Wiesen, Bäumen und Hecken versehen, ist ohne Abwechslung der Farbe.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstliteratur.

A. Wendt: Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte ꝛc.

(Beschluß.)

Es wird solchergestalt jedesmal eine unzweifelhafte Correspondenz, eine reine Gleichung zwischen Geist und Form übrig bleiben, freilich von sehr mannichfaltiger Beschaffenheit, deren Ausmittelung und Stelle das Geschäft der Kunstgeschichte ausmacht. Auf den plastischen Prototypus, welcher der Seele des Künstlers vorschwebte, darf die Prüfung schwerlich eingehen, der ist eine Sache für sich, ein Geheimniß der Produktivität, ihr ausschließend zugehörig. Wo bleibt demnach der Pleonasmus und so auch die Ellipse des Geistes in der ersten wie in der dritten Periode, rücksichtlich der nachstehenden oder überwiegenden Form, wenn das plastische Kunstwerk weggerückt aus dem Dunst der Terminologie, auf dem Boden der geistigen Wirklichkeit angesehen wird? Um den angeregten Punkt zur Entscheidung zu bringen, ist es durchaus nothwendig, sich vorher über dasjenige zu verständigen, was der Verfasser den Geist eines plastischen Kunstwerks nennt. Er scheint dabei eine gewisse vorbildliche Abstraktion im Sinne zu haben, Ref. bleibt dagegen bei der Offenbarung des Geistes im Körper stehen.

Die genaue Charakteristik der Künstler ist häufig hintangesetzt. Und doch sind die Charaktere der Meister die schönsten Schriftzeichen, womit die Muse der Kunst ihre eigene Geschichte schreibt. So heißt es (S. 91) von dem Erzbildner Myron, er habe sich mehr unmittelbar an die Wirklichkeit gewendet, die größte Mannichfaltigkeit der Natur mit Kraft und Wahrheit wiedergebend. Er war aber bekanntlich in den Schöpfungen von Phantasmen nicht minder groß und scheint dabei einen neuen eigenthümlichen Flug gewagt zu haben, wie dieß unter andern aus der meisterhaften Darstellung Myrons in Böttigers Andeutungen unverkennbar hervorgeht. Lysipp soll auf das Starke nnd Kräftige der alten Zeit (S. 93) zurückgegangen seyn. Wie paßt dazu seine bekannte Abänderung der Proportionen, seine Vorliebe für svelte Gestalten? Sein Heroenthum fiel wahrscheinlich mit der Kriegsepoche Alexanders zusammen, er mag derselben ungefähr gehuldigt haben, wie der Pinsel David's dem Geiste der französischen Revolution.

Die schwächste Seite des Buchs enthält der Abschnitt über die griechische Malerei. „Die Malerei hat zum Gegenstande, was im Wechsel von Licht und Schatten und der Mannichfaltigkeit der Farben sich darstellt und die Flächenanschauung liegt ihr zum Grunde, durch welche die Gestalt in das Phantasiebild übergeht.“ Diese Vorstellung schielt, weil sie das Hülfsmittel dem Zwecke voranstellt, und selbst diesen die Veranschaulichung des Körperlichen auf dem Grunde der Fläche, durch Einmischung des vieldeutigen Worts Gestalt nicht bestimmt genug ausspricht. Einfach und treffend erklärt sich darüber Schorn in den Studien griechischer Künstler. Die Malerei soll es ferner mehr mit dem beweglichen Ausdruck des Gemüths als mit dem dauernden Gepräge des Charakters an der Gestalt zu thun haben. Das schmeckt etwas nach neuer, verschwimmender Aesthetik. Wohl herrscht häufig dieß oder jenes vor, das Höchste bleibt indessen die Vereinigung der Lebendigkeit mit der Wahrheit, dergestalt, daß die Dauer der Bedeutung daraus mit innerer Nothwendigkeit hervorgeht. Ob die Linienperspektive den übrigen Vorzügen der griechischen Malerei völlig gleich kam, mögen die Kenner nach den vorhandenen Spuren entscheiden; die Versicherung des Verfassers könnte leicht etwas zu voreilig seyn. Die bestimmten Aeußerungen über den gänzlichen Mangel des Helldunkels stechen auf-

fallend ab gegen die feine Umsicht, mit welcher Göthe davon in seiner Farbenlehre redet, gestützt auf die Induktion der Analogie. Die Charakteristik Polygnots schwimmt auf trüber Oberfläche, vergleicht man damit die Schilderung des gewaltigen Künstlers in Böttigers Archäologie der Malerei, ohne Zweifel die schönste Partie in dem leider unvollendeten Werke. Zeuris und Parrhasius sollen insofern ein Höheres geleistet haben, als sie von Göttergruppen zur Darstellung einzelner Götter, Heroen und Heroinen übergingen. Ref. sieht das Größere vielmehr in der umgekehrten Richtung liegen, weil er sich nicht davon überzeugen kann, daß ein Gott dem Gotte im Raume gegenüber gestellt (S. 118) etwas von seiner Herrlichkeit nehme. Ist der einzelne Gott im Raume weniger beschränkt als die Gruppe? Es wiederholt sich, hier wie dort, dieselbe Art der Umgränzung: wo liegt also der Druck des Unterschieds? In der Luft? Es scheint beinahe. „Der reizenden Naturwahrheit stellt sich aber auch die häßliche, welcher Timanthes in seinem verhüllten Agamemnon klug zu entgehen suchte, durch Pauson gegenüber.“ Wie es mit jener Verhüllung steht, hat schon Lessing in seinem Laokoon gezeigt. Offenbares Unrecht geschieht Pauson. Die Poetik des Aristoteles rechtfertigt letztern hinlänglich gegen den ausgesprochenen Tadel in den Worten: Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους ἐἰκαζε. Polygnotus idealisirte, Pauson malte Caricaturen, Dionysius porträtirte; so erklärte Böttiger jene Stelle, Anfang und Ende unbestreitbar richtig, weniger die Mitte, wie mir scheint. C. O. Müller nennt in seiner Archäologie der Kunst (S. 121) Pauson mit Beziehung auf die angeführten Worte geradezu den Maler der Häßlichkeit. Diesem trefflichen Führer ist unser Verfasser sichtbar gefolgt, dießmal wohl etwas zu leichtgläubig. Böttigers Meinung kommt der aufgestellten Charakteristik nur aus weiter Ferne zu Hülfe. Aristoteles scheint mir sagen zu wollen: Polygnot erhob seine Gebilde über die Wirklichkeit, Pauson zog sie unter dieselbe herab, Dionysius verähnlichte sie ihr. Unläugbar liegt in den Worten ein theorischer Nachdruck, worin die präcise Fülle des Aristoteles nicht zu verkennen ist. Ein Herabziehen des Wirklichen zum Geringen, Gemeinen ist aber etwas ganz Anderes als ein Hinstreben zum Häßlichen. Hätte es endlich auch mit der Caricatur seine Richtigkeit, wie es kaum der Fall seyn dürfte, so wäre damit doch nichts für das Paradoron der Häßlichkeit gewonnen, denn etwas Caricaturmäßiges spukt auch in den Satyrn, den Silenen, Aegipanen und ähnlichem Volke, ohne daß man ihnen darum einen großen, eigenthümlichen Reiz absprechen wird. Im Gegentheil, die gesetzmäßige Abweichung von der Menschengestalt verwandelt sie in eine besondere Klasse von Wesen, die Niemand besser wünschen mag.

Der griechischen Kunst hat der Verf., wie die gemachten Ausstellungen vielleicht zur Genüge beweisen, weniger Ernst und Studium gewidmet als der griechischen Philosophie, die an ihm einen der schätzbarsten Geschichtschreiber gefunden hat. Die spätere Kunstgeschichte ist vergleichungsweise besser gerathen. Wer über archäologische Gegenstände für gebildete Leser aller Klassen schreiben will, wälzt den Stein des Sisyphus; zuweilen trifft es sich sogar, daß der Stein über ihn wegrollt. Die sogenannten Kunstphilosophen stehen, nicht ganz ohne ihre Schuld, bei vielen Lesern im schlimmen Rufe; deßhalb war es rathsam, ihnen zur Abwechslung und zum Schluß einige Brosamen von Tische der hausbackenen Geschichte nachzusenden.

—er.

Toulouse.

Dem Museum von Toulouse sind kürzlich mehrere Sammlungen werthvoller Antiken zugekommen, unter denen sich zwei griechische Torso's auszeichnen sollen. Die archäologische Gesellschaft von Süd-Frankreich, ihre wichtigen Nachforschungen eifrig fortsetzend, hat die Mehrzahl ihrer Mitglieder in artistische Commissionen getheilt, von denen die Gegenden der Pyrenäen und des Languedoc bereits durchforscht worden sind. Neuerdings sind auch ägyptische Denkmäler, Stelen, Canopen u. dergl. angekauft worden, die in dem Museum zu Toulouse aufbewahrt werden sollen.

Der Verkauf der schönen Gallerie Bernardini, oder des sogenannten Dioklet ianischen Museums, ist am 10. December 1832 vor sich gegangen.

Paris.

Herr Horace Vernet, der beauftragt ist, ein Gemälde der Belagerung von Antwerpen zu fertigen, wohnte am 12. Februar zu Vincennes verschiedenen Manövers bei, welche die fünfte Batterie vor ihm auf Befehl des Kriegsministeriums vollzog. Herr Gavard, Erfinder der Diagraphe, begleitete Herrn Horace Vernet und nahm vor diesem berühmten Maler die Ansicht der Batterie in den verschiedensten Stellungen auf. Herr Vernet, der sich über ein in so kurzer Zeit erhaltenes Resultat wunderte, nimmt eines dieser Instrumente für die Akademie in Rom mit und hat sich noch ein anderes für seinen Privatgebrauch bestellt.

(Vgl. Nr. 19.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 23.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 19. März 1833.

Neueste Kunstunternehmungen in München.

Der siebente Band des Foreign Quaterly Review enthält in Beziehung auf jetzige deutsche Kunst, mit besonderer Hinweisung auf das Königreich Bayern, überaus merkwürdige Aeußerungen, deren Sinn im Ganzen dahin geht, daß die bildenden Künste in Deutschland, von fremden schädlichen Einflüssen wieder frei geworden, gegenwärtig mehr als irgendwo einen edeln Aufschwung genommen hätten; sowohl durch die Wiedererscheinung lebenskräftiger ursprünglicher Talente, als durch den Einfluß eines, ihrer beharrlichsten Pflege zugewendeten, mächtigen Willens. Veranlassung hiezu gibt das Werk von Quatremère de Quinci: Histoire de la vie et des ouvrages de plus célèbres architectes, bei dessen Beurtheilung französischem Flachsinne durch englische Gründlichkeit nachdrücklich das Gleichgewicht gehalten wird, zwar zu unserer reichlichen Genugthuung, nicht minder aber zu ernstlicher Beschämung, weil wieder einmal die volle beherzte Anerkennung vaterländischen Verdienstes zuerst von der Fremde ausgehen muß. Wenn Quatremère von dem, was zunächst einmal auf dem Gebiete der Baukunst auch außerhalb Frankreichs und Italiens in neuern Zeiten sich ereignet hat, ungefähr so viel weiß als gar nichts, kaum dürfen wir ihm dieß verargen, da bis jetzt unter uns selber verhältnißmäßig immer nur sehr wenige diesem Gegenstande und dem, was damit nahe zusammenhängt, einen so recht aus dem Herzen kommenden Antheil zuwenden wollen. Mit mehr Fug und Recht wird er von seinem englischen Beurtheiler getadelt, nicht allein weil dieser sich ungleich besser unterrichtet zeigt, vielmehr weil derselbe die Thatsachen auch nach dem innern Zusammenhang lebendig scheint begriffen zu haben. Die auf verschiedenen Punkten Deutschlands, namentlich in Berlin und München, während der letzten Jahrzehnte entstandenen größern Bauwerke werden von ihm als eminente Anfangspunkte einer neuen Periode der Baukunst und überhaupt schon als solche Werke bezeichnet, welche an Geist und innerem Gehalte Alles weit hinter sich lassen, was Frankreich in der vergötterten Zeit Ludwig des Vierzehnten an das Licht gebracht hat. Hieran wird sodann die Bemerkung geknüpft: auch für die übrigen Zweige der Kunst sey München jetzt ganz vorzüglich ein Sammelplatz hervorragender Talente geworden, mit deren auf das Gute und Würdige gerichteten Thätigkeit verglichen das gesammte Treiben englischer Künstler nur ein nichtiges Befassen mit Tand und Spielerei (pretty little nambypamby subjects) zu nennen wäre. Ueberhaupt aber, so heißt es ferner ausdrücklich, habe nur allein Bayern für die Förderung schöner Künste in unsern Tagen schon mehr gethan als die Mehrzahl der mächtigsten Reiche unsers Welttheils.

Ein so glänzendes und zugleich unverdächtiges Zeugniß soll übrigens hier nur als Leitton (note sensible) zu der beabsichtigten Mittheilung über einige der neuesten hiesigen Kunstereignisse dienen; zugleich aber auch um für jetzt oder künftig bei Berührung dieses Gegenstandes in der öffentlichen Meinung wo möglich einen kräftigern Anklang und Widerhall zu finden, der nun einmal bei uns durch die Stimme des Auslandes leichter geweckt wird als durch alle im Schooße des Vaterlandes erzeugten Ansichten und Meinungen. Jener aus dem Foreign Review angeführte wohlbegründete Ausspruch über München und im Allgemeinen über Bayern stützt sich für's Erste nur auf die glücklichen Anfänge, welche nun schon mehrere Jahre hinter uns liegen. Um wie viel mehr ist er erst jetzt eine Wahrheit geworden, durch die spätere Entwicklung und jede Erwartung übersteigende Augmentation. Und doch ist es keineswegs die Masse und der staunenswürdige Umfang der hier in ununterbrochener Reihe sich folgenden Unternehmungen auf welche überall der Nachdruck gelegt werden sollte. Es ist vielmehr der während dieser letzten Jahre immer deutlicher hervorgetretene, das Ganze wie das Einzelne beseelende Grundgedanke und Wille, die Kunst dem Leben wieder wahrhaft zu vermählen, sie, ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß, für die höchsten Zwecke des Daseyns nach allen Richtungen hin in volle und vollste Thätigkeit zu setzen, vor Allem dieses ist es, was nicht stark genug hervorgehoben, und kaum dankbar genug

anerkannt werden dürfte; nicht minder aber auch die Hingebung und eiserne Beharrlichkeit, womit diese große Absicht verfolgt und jede gute Gelegenheit zu ihrer Verwirklichung unermüdlich benützt wird.

Im Laufe des vorigen Jahres hat Deutschland empfindliche Einbuße erlitten durch den Tod nicht weniger seiner großen Männer. Zu ihnen gehörte, gewiß keinem andern nachstehend, der edle Bischof Sailer, dessen freilich mehr im Verborgenen leuchtende Größe keinem entgangen ist, der das Irdische nach dem Maßstabe des Unvergänglichen zu messen, den Sinn und die Fähigkeit besitzt. Von Seiten des Königs ist alsobald der Entschluß ausgesprochen worden, die hohen geistlichen Tugenden des Verewigten durch ein ihm geweihtes öffentliches Denkmal vor aller Welt feierlich anzuerkennen und bei den Nachkommen in lebendigem Andenken zu erhalten. Der schöne Dom zu Regensburg, als die geeignetste Stelle, ist dazu ausersehen dieses kirchliche Denkmal anzunehmen, die Ausführung aber dem Bildhauer Professor Conrad Eberhard, als demjenigen Künstler zugedacht worden, in welchem alle zur Lösung eben dieser Aufgabe erforderlichen Bedingungen auf das Glücklichste sich vereinigt finden. Auch in diesem Falle bestätigt es sich wieder, was in der Geschichte der Kunst aus dem Leben ihrer erhabenen Beschützer überall sich nachweisen läßt, nämlich: das Beisammenwohnen einer ächten Kunstliebe mit einer Gabe des Unterscheidens der Talente einerseits, und andererseits die Gunst des Schicksals, zur Vollführung würdiger Absichten jederzeit die geeigneten Persönlichkeiten auch vorzufinden.

Eine andere, erst in dieser letzten Zeit angeordnete Unternehmung kündigt auf gleiche Weise die Absicht an, auf dem Wege und mit allen geistigen Mitteln der Kunst überall ernste, geschichtliche Erinnerungen hervorzurufen und mit Vorstellungen heilsam anregender Art das bewegte öffentliche Leben von allen Seiten zu umringen. Die Stadt München bewahrt in dem alten Isarthore noch eines der wenigen aus den Zeiten des Mittelalters ihr gebliebenen Ueberreste, mehr historisch merkwürdig als eben sehr bedeutend durch Umfang und guten Styl. In der Gestalt, wie diese Trümmer bisher sich zeigte, völlig aus dem Zusammenhange gerissen und dem Gebrauche entzogen, auch starke Spuren früherer Mißhandlung an sich tragend, bot sie nicht eben einen günstigen Anblick dar. Diesem Uebelstande abzuhelfen, gab es nur zwei Wege: völliges Hinwegräumen oder eine mit Einsicht und hinreichendem Aufwande unternommene Restauration. Des Königs unbegrenzte Achtung alles Ueberlieferten hat das Erstere nicht zugegeben; dagegen wird jetzt der Gedanke einer gründlichen und sinnvollen Wiederherstellung zur Ausführung kommen. Die Leitung des Ganzen ist in die Hände des Professor Gärtner gelegt worden. Baukunst, Sculptur, Malerei sollen jede hiebei das ihre thun; doch so, daß die malerischen Ausschmückungen als das Wesentlichere hervortreten dürften. Plan und Disposition der al Fresco auszuführenden Gemälde sind dem Director von Cornelius zuzuschreiben. Der ganze Kreis der Vorstellungen bewegt sich, als um seinen Mittelpunkt, um den Sinn jenes Ausspruchs: gebt Gott was Gottes und dem Kaiser was des Kaisers ist. Auswärts an der östlichen Wand des Thors wird auf einem 75 Fuß langen Fries die siegreiche Heimkehr Ludwig des Bayern nach der Schlacht von Ampfing abgebildet werden. Nach einer Volkssage hat der Siegeszug des Helden durch eben dieses Thor seinen Weg genommen. Hier erscheint weltliche Gewalt und Obrigkeit in der Fülle des Glanzes. Die der Stadt zugewendete westliche Seite wird die Anbetung der Könige enthalten, als ein Sinnbild der Unterwerfung irdischer Hoheit vor dem Abglanze ewiger Macht und Herrlichkeit. Alle in dem übrigen Raume vertheilten kleinern Vorstellungen (die Jungfrau Maria, als die Schutzherrin des Landes, St. Benno als Patron der guten Stadt, die Bildsäulen des Erzengels Michael und des heiligen Georg zu beiden Seiten der mittlern Pforte; dann noch verschiedene, in den Bienden der Thürme anzubringende Bildnisse bayerischer Herzöge) sind so gewählt und gestellt, daß sie zwischen jenen beiden Hauptvorstellungen, als den zwei Endpunkten, die ergänzenden Mittelglieder bilden werden. Composition und Ausführung der Hauptbilder ist dem jungen Maler Bernhard Neher aus Biberach übertragen.

Wie die Anordnungen getroffen sind, wird, neben so vielen andern, auch diese umfassende Unternehmung rasch gefördert werden, und wohl schon innerhalb der nächsten zwei Jahre vollendet seyn können.

— r.

Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertel'schen Kunstsammlung zu Nürnberg.

(Fortsetzung.)

Nr. 9 und 10. Zwei Bilder von gleicher Schönheit: a) eine Schweizer Landschaft, Ansicht eines alten Thurmes mit Epheu bewachsen und mit Nußbäumen umgeben auf einem Hügel in Bürglen bei Altdorf (Geburtsort des Wilhelm Tell). Die Hauptgruppe im Vordergrund bildet ein verdorrter Buchenstamm und ein Brunnen, bei welchem zwei Bauernmädchen mit Wasser-

holen und Waschen beschäftigt sind. Ein reisender Bauer tränkt seine mit Käse beladenen Maulthiere, während ein Spitzhund von dem ablaufenden Wasser trinkt. Rechts im Mittelgrund treibt ein berittener Bauer zwei mit Fässern beladene Maulthiere ebenfalls zur Tränke. Im Hintergrunde ragt das mit Schnee bedeckte Hochgebirge, der Gütschen hervor, um welches sich einige leichte Wölkchen ziehen. Der Himmel ist ganz rein und heiter. 10. Italienische Landschaft mit Bauern. Auf einer Anhöhe steht ein gesattelter Schimmel mit aufgepacktem Mantel und ein hellbraunes Maulthier, den Futterkorb am Kopf, mit Körben beladen, auf denen zwei kalekutrische Hähne festgebunden sind; dahinter noch zwei andere Maulthiere. Im Vordergrunde rechts ruht auf dem mit einem blauen Mantel bedeckten Gepäck ein Bauer aus der Gegend von Rom, mit einer Flinte bewaffnet, neben demselben ein altes schlafendes Weib im Costüme von Terracina, ein Kind und ein Mädchen mit einem Spinnrocken. Zur Linken im Vordergrund hält ein Bauernjunge seinen aus einem Korbe fressenden Esel, der mit kleinen Weinfäßchen beladen ist, am Strick; ein zweiter gesatteter Esel, dem die Ladung abgenommen ist, liegt neben ihm. Nicht minder belebt ist der entferntere Mittelgrund; im Hintergrund erblickt man die Campagna von Rom mit dem Gebirge; die Luft ist trübe und schwer bewölkt. Beide Gemälde sind vortrefflich und drücken den eigenthümlichen Charakter der beiden Länder auf's vollkommenste aus; hier das Großartige und Erhabene, dort der warme Ton und heitere Glanz der Landschaft, hier die Unbefangenheit des biedern Bergbewohners, dort die träge Ruhe des Südländers der jeden Augenblick in heftiges Feuer auflodern kann. Luft und Hintergrund stehen in der schönsten Harmonie, die Vertheilung des Lichts ist, ohne gesucht zu seyn, dem Ganzen sehr vortheilhaft, die Gruppirungen der Thiere und Menschen sind vorzüglich gelungen und meisterhaft angeordnet; die Staffage ist prächtig; die Ausführung verräth den gewohnten Fleiß. In dem Gemälde Lit. a. dürfte das Grün der beleuchteten Wiesen von dem Grün des Baumes sich etwas mehr unterscheiden; in Lit. b. gehet alles vollkommen auseinander und namentlich hier ist der Fleiß, der in's Einzelne gehet, genau nach der Nähe und Ferne der Theile selbst berechnet. Es gehört zu dem Besten, was Klein hervorgebracht hat.

Nr. 11 und 12. Erste Nummer: Don'sche Kosaken auf dem Marsch vor Nürnberg 1815, gemalt im Jahre 1832. Auf einem Hügel hält ein russischer Offizierswagen, mit 5 Schimmeln bespannt, auf einer sandigen Straße. Die zwei vordern Pferde, von einem Vorreiter geleitet, stehen bergab, der Kutscher, die Zügel der drei andern Pferde haltend, sitzt auf dem Bock und ist an einen Pack mit Bettzeug gelehnt, einem berittenen Kosaken zugekehrt, welcher sich fragend an ein Bauernmädchen wendet. Hinter dem Wagen reiten mehrere Kosaken im Trabe und Galopp vorbei, was eine dicke Staubwolke verursacht. Zur Linken Hand hält ein abgestiegener junger Kosak zwei dunkle Pferde am Zügel, wovon das vorderste Gras frißt. Vor den Pferden liegen drei andere, ein schlafender mit einem Mantel bekleidet und ein alter Graubart mit der Knute in der Hand. In der Ecke rechts sitzt ein Wasserhund neben einem liegenden Pudel. In der Ferne die ganze Stadt Nürnberg, vom Rechenberg aufgenommen, und deren Umgebungen in einer trüben, schweren Luft. Das zweite Bild stellt einen Fuhrmannswagen mit sechs Pferden bespannt vor, wie derselbe eben von einem Wirthshaus hinweggefahren wird. Ein Fuhrmann läßt sich noch vom Wirthsmädchen, welches in der geöffneten Thüre stehet, die Pfeife anzünden, während der Hausknecht beschäftigt ist, den Futterbock in Ordnung zu stellen. Das Wirthshaus mit der den Garten umschließenden Bretterwand ist das im Dorfe Buch bei Nürnberg, daher sich im Hintergrund Fürth mit der alten Veste und andern Anhöhen darstellt. Im Vordergrund lagert eine Gruppe von Schweinen und Hühnern mit dem krähenden Haushahn. Die Luft ist etwas bewegt. Beide Bilder sind mit gewohntem, bis in's Einzelne gehenden Fleiße und mit ungemein viel Geist ausgeführt; die Pferde von erstaunenswerther Wahrheit, voll Bewegung und Lebendigkeit; eben so die menschlichen Figuren. Die Gruppen sind sehr schön geordnet, die Luftperspektive ist herrlich beobachtet und die Vertheilung der Licht- und Schattenstellen zur Entwicklung des Ganzen sehr vortheilhaft. Ausserdem herrscht in beiden Bildern ein etwas graulicher Ton vor, was ihnen schadet; in Nr. 12 möchte man auch im Vordergrund etwas mehr Ruhe in den Farben wünschen.

(Der Beschluß folgt.)

Danneckers Christus in der Kirche zu Neresheim.

Die Schöpfungen der Kunst werden in ihrer großartigen Wirkung um Vieles erhöhet, wenn sie unter würdigen und ihrer Idee vollkommen entsprechenden Umgebungen dem Auge des Kenners entgegentreten. So tief ergreifend auch das herrliche Christusbild, welches der um die plastische Kunst hochverdiente Dannecker aus dem reinsten Marmor verfertigt hat, als es noch in dessen Atelier zu Stuttgart stand, sich jedem Freunde des Schönen und Erhabenen darstellte, so gewährt dessen Anblick doch einen weit höhern Genuß, seit es in dem

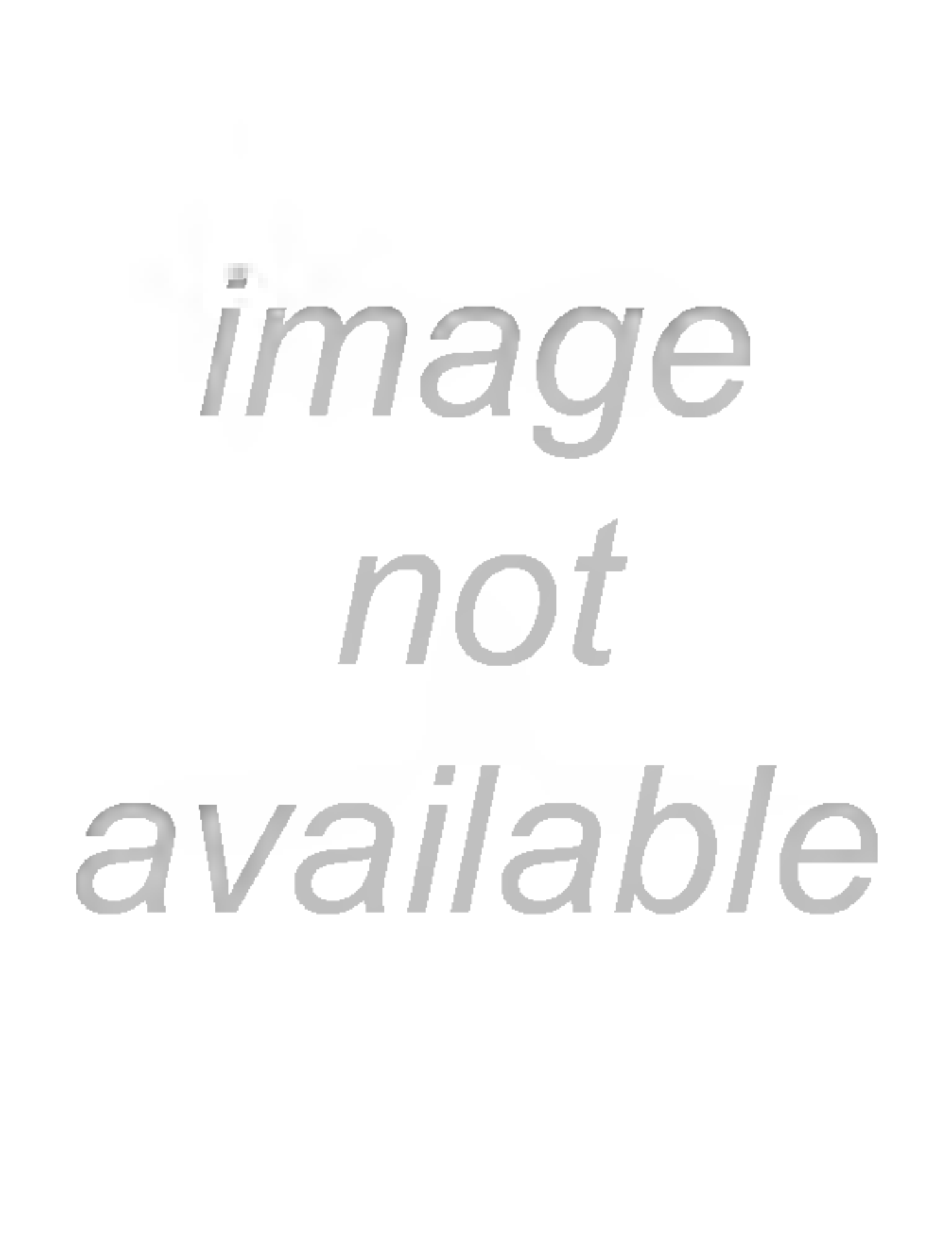


image
not
available

№ 24.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 21. März 1833.

Ueber altgriechische Baukunst.

Die Ruinen Griechenlands, vor Allem aber die bedeutenden Ueberreste zu Athen, welche heute noch von einer einst blühenden Kunstepoche zeugen, haben schon vielfach reichen Stoff zu Untersuchungen gegeben und geben ihn noch.

Die bedeutendsten Zeichnungen von den Alterthümern Athens sind in den beiden von Le Roy, und von Stuart und Revett bearbeiteten Werken enthalten. Ersteres Werk ist im Jahr 1758 erschienen, und wurde durch das letztere, das im Jahr 1816 vollendet war, theilweise ergänzt und berichtigt. Die zweite Ausgabe desselben ist auch in der kürzlich erschienenen deutschen Bearbeitung benutzt worden. Zu den darin gegebenen Nachweisungen haben mehrere kleinere Aufsätze einen Nachtrag geliefert. In den Göttinger gelehrten Anzeigen erschien im verflossenen Jahre ein Artikel von Herrn Professor Müller, über eine Anzahl Zeichnungen vom Parthenon, welche Herr Baurath Heger der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften vorgelegt hat. Eben so interessant ist der Rapport, welchen Herr Hittorf im verflossenen Jahre der Gesellschaft der schönen Künste zu Paris über die Zeichnungen abstattete, welche Herr Ittar von der Akropole Athens gefertigt hat.

Es war im verflossenen Jahre, wo ich Gelegenheit hatte, die Tempel Athens mit eigenen Augen sorgfältig zu beachten und abzumessen. Nach diesen Untersuchungen konnte ich mir nicht verhehlen, daß, so schätzbar an sich die Untersuchungen dieser Alterthümer in dem Werke Stuarts auch sind, doch hauptsächlich dreierlei daran mangelt. Diese drei wichtigen Dinge sind: die Construction, dann die Profilirungen, überhaupt die Details, und endlich die Bemalung.

Die Construction erstlich, dieser so wichtige Theil der griechisch-dorischen Tempel, ist nicht weniger einfach und verständig, als die Aussenseiten der Tempel, ist aus einer consequenten Entwicklung hervorgegangen und darf bei Beurtheilung des classischen Werthes dieser Monumente nicht außer Acht gelassen werden. Die Griechen bewährten auch hierin ihre Meisterschaft, und vollkommen deutlich erkennt man, wie aus den constructiven Elementen die Formen der Aussenseiten sich herausgebildet haben, weil eben die ganze Disposition so wie die Form der einzelnen Elemente in genauer Beziehung zum angewandten Material stehen. An der Construction bemerkt man unter andern, daß der Grund sehr genau horizontalen und vertikalen Verband von blossen Füllungs-Mauern unterschied. Dennoch haben letztere in den Anmerkungen der spätern deutschen Herausgeber Stuarts (Darmstadt 1829. Band 1, Theil 1, Seite 253) bei Gelegenheit der Construction am Parthenon Zweifel veranlaßt; so, daß Einige sogar diese hohlen Räume für Constructionsfehler ausgaben, während die Andern die Nothwendigkeit derselben aus den in dortigen Gegenden häufigen Erdbeben erklären zu dürfen glaubten. Diese Beschuldigungen treffen aber nicht zu, wie man sich bei näherem Anschauen leicht überzeugt. Man findet nämlich Zwischenräume, erstlich, in den drei Steinbalken, woraus der Architrav zusammengesetzt ist, und welche in den beiden Endsteinen vertikal aufsteigen; die obern und untern Enden derselben berühren den Mittelstein, der durch sie eingeschlossen ist. Ferner finden sich umlaufende Zwischenräume in der Mitte des Frieses, die einerseits durch die Zusammensetzung der durch Binder und Strecker nach Aussen hin bezeichneten Triglyphen und Metopen, andererseits aber durch die gewählte Längenconstruction noch den Hallen zu begränzt wurden. Endlich befindet sich eine dritte Aushöhlung von 11 Centimeter stark, durch die ganze Höhe der Verticalplatte aufsteigend, welche die Aussenseiten der Fronten bilden. Es wird dieser Zwischenraum einerseits durch die Verticalplatten, andererseits durch die Längenconstruction der Kehrseite begrenzt. Durch diese in den Bindungsmauern angebrachten Zwischenräume hat aber der Grieche die Last des Gebäudes im Ganzen vermindert, und ist der Cohäsion des Materials zu Hülfe gekommen. Uebrigens muß man bemerken, daß die genannten Füllungen nur am Parthenon sich vorfinden, weil sie durch dessen Grössen-

verhältnisse nothwendig gemacht wurden; denn am Theustempel findet man bloß im Fries einen schwachen Zwischenraum.

Weil das, was in den Anmerkungen zu Stuart über die Construction angegeben wird, das Ausführlichste ist, was bisher darüber bekannt wurde, so erlaube ich mir nur noch eine Bemerkung über eine daselbst vorkommende Stelle. Man zweifelt nämlich an der Zweckmäßigkeit des hohlen Raumes in den Verticalplatten oder den senkrecht stehenden Platten der Fronten, und zwar aus dem Grunde, weil für die Statuen, die mit Klammern an diese Wände befestigt gewesen, ein Gegengewicht erforderlich war, was durch den hohlen Raum verloren gegangen sey. Dieser Satz ist nicht deutlich genug, man kann sich hiebei zweierlei denken. Entweder den Horizontalschub, wobei die Verticalplatten durch die daran befestigten Statuen aus ihrem Auflager hätten herausgezogen werden müssen, dieß ist an sich nicht denkbar weil die Anordnung der Statuen von der Art war, daß bloß ein Verticaldruck auf das Gesimse geschah, worauf die Statuen standen. Gesetzt aber, es hätte ein Horizontalzug entstehen sollen, so darf man nur erinnern, daß die Platten mit, 80 Centimeter langen, Schleudern an die Horizontalconstruction der Kehrseite befestigt gewesen sind. — Oder man hatte in jenen Anmerkungen den Verticaldruck im Sinn, weil wirklich das Gesimse um die Breite, oder den Stand, der das Auflager der Statuen ausmachte, über den Fries vorsprang. Dem läßt sich aber wieder entgegenstellen, daß, nach statischen Gründen, das Gleichgewicht mit den Statuen durch die Längenconstruction (die auf demselben Stein ruhte, worauf auch die Statuen gestellt waren) schon hervorgebracht war, und die Stärke dieser Mauer, so wie ihr Ende an der Kehrseite durch die Construction des aufsteigenden Daches bedingt gewesen ist. Aber auch die Grenze der Verticalplatten, die den Fronton nach aussen hin bilden, war aus andern Gründen der Schicklichkeit bedingt. Weil nun diese Verticalplatten nicht bis an die Hintermauer zurücktreten durften, ihre volle Dicke aber auch nicht nothwendig gewesen ist, wohl aber hätte schädlich werden können, so hat man sie eben aus dem Grund der Gewichterleichterung ausgehöhlt.

Zweitens sind in dem obengenannten Werke die Profilirungen und sonstigen Details vernachlässigt, welche von keiner constructiven Bedeutung sind, und womit der Grieche geschmackvolle Trennungen der Hauptmassen an den Gebäuden erzielen wollte. Die hohe Schönheit dieser Profilirungen durch Zeichnung wiederzugeben, lohnt jede dabei nothwendige Mühe und ist der größten Aufmerksamkeit werth. Verständig erfunden, und in gewandter Technik durchgeführt, erscheinen ihre Functionen, entweder kräftig zu zeichnen, oder zarte Trennungen zu bezweken, in strenger Wahl angeordnet, und sind eben darum tadellos. Bei einem aufmerksamen Studium jener erhabenen griechisch-dorischen Tempel überzeugt man sich genau, daß nicht das Maaß der Großheit oder Kleinheit eines Gebäudes das eben so vielfach vergrößerte oder verringerte Verhältniß gleichartiger Elemente nach sich gezogen habe, sondern daß im lebendigen Schaffen der Grieche nur das Gesetz des Wohlgefallens und der Schicklichkeit kannte. Ohne die genaueste bestimmteste Zeichnung in diese Materie weiter eingehen zu wollen, wäre unnütz, denn es sind die verwandten Elemente so vielfach verschiedenartig, als Monumente vorhanden sind. Denn nicht von den griechisch-dorischen Tempeln allein gilt es, wenn ich sage, daß man die Profilirungen nicht getreu genug nachgezeichnet und gemessen hat; man kann sich leicht am Erechtheum überzeugen, wenn man die Profilirungen betrachtet, worin Eyer oder Herzlaub gemeißelt sind, daß es nothwendig ist, zwei auch drei Durchschnitte in Zeichnung vorzulegen, um die hohe Schönheit der Curven ein und ebenderselben Profilirung wiederzugeben, welche an diesem bewunderungswürdigen, mit großem Geschmack und Fleiß ausgeführten Bauwerke sehr von einander unterschieden sind. Das nämliche gilt auch von den Details des lysikratischen Monumentes, denn außer der vollkommen schönen Form seiner Profile kam mir auch die Binne über der Mitte des Daches, worauf der Dreifuß ruhte, nach allen davon gefertigten Zeichnungen völlig fremd vor. Schwer bleibt es freilich immer, ein Meisterwerk der Art wiederzugeben, wo der Bildhauer, des Meißels vollkommen mächtig, im zwanglosen Schaffen dem Werke die höchste Grazie anbildet, den großartigen, scharf hervortretenden Hauptformen bedeutsam die zartesten Blattverzierungen anschmiegt, und einen Contrast hervorbringt, der für den Beschauer stets Zauber bleibt. Dieses ganzen Monuments Bildnereien scheinen durch eine und eben dieselbe Hand bearbeitet worden zu seyn, denn alle sind mit gleicher gewandter Keckheit durchgeführt.

Ein dritter im obengenannten Werke vernachlässigter Hauptheil sind die Farben, welche sich an den griechischen Tempeln vorfinden, denn man glaubte deren Untersuchung keine besondere Aufmerksamkeit schuldig zu seyn. Bei aufmerksamem Nachforschen kann man sich indeß am Theseustempel, weil er der besterhaltene ist, überzeugen, daß eine Farbenrestauration leicht möglich ist. Befeuchtet man jene Stellen, wo man nach Farben sucht, mit Wasser, entfernt auch wohl häufig die darüber gebildete Kruste, so erscheint Form und Farbe der Ornamente. Oft ist es indeß nöthig, Tagelang das Wasser auf den zur Untersuchung bestimmten Stellen

stehen zu lassen, wie solches leicht an denjenigen Cassetten im Theseustempel zu bewerkstelligen ist, welche man abnehmen kann. Freilich liegen die Formen einem ungeübten Auge nicht so deutlich kennbar vor, indeß ist das Factum vom Daseyn der Farben unbestritten geblieben. Aus dem Vergleich und Festhalten einer Stelle aber, worauf man Farbe gefunden, der Folge einer andern Farbe, und der dadurch allmählig klar werdenden Form, gelingt die sichere Restauration. — Ich fand Farbenspuren: von dem obersten Krönungsglied der Fronten angefangen, bis herab zum Abacus und Echinus der Säulen, wobei die aufgemalten Verzierungsformen auf allen den untergeordneten Profillirungen und andern Theilen, je nach dem Unterschiede der Form abwechselten. An den Reliefs entdeckt man sowohl außen an den Metopen, als auch innen im Peristyl genau die anfänglichen Farben. Innen, von den Balken und Cassetten im Peristyl des Theseustempels bis herunter zur Ante ersieht man, wie reich an Form und Farbe die Ornamente gewesen sind. — Ob nun schon die vorstehende Aufzählung gefundener Farben dem Theseustempel zukommt, so lassen sich doch auch die Farben an allen andern Tempeln und Monumenten Athens (wenn auch nicht allenthalben so klar, wie an letzterm Tempel) mit Sicherheit nachweisen. Am weniger gut erhaltenen Parthenon sieht man große aufgemalte Eyer am Wulst der Frontenkrönung, aufgemalte Greeques über der ausgemeißelten umlaufenden Perlenverzierung unter der hängenden Platte, dreifarbige Verzierungen an der Krönung der Triglyphen und Metopen, Greques am Band, das den Fries vom Architrav trennt, Greques am Abacus der Säulen ꝛc. In der Vorhalle sieht man die reich aufgemalte Verzierung der Krönung des Reliefs, desgleichen aufgemalte Verzierungen an den Balken ꝛc. Am Erechtheum, diesem reich mit Sculptur gezierten Bauwerke, finden sich, unter den Cassetten der Minerva-Polias-Halle, umlaufende vielfach verschlungene Greeques, die nicht breiter als 22 Millimeter sind. Es finden sich dort Farben in den Spiralen der jonischen Säulen so wie die Nägelspuren zur Befestigung einer umlaufenden Verzierung, die wahrscheinlich aus getriebenem und übergoldetem Blech bestand. Wie diese Verzierung gewesen seyn mochte, dazu liefert eine Verzierung, welche in der Spirale der Thürconsole aus Stein gemeißelt war, und in derselben Vorhalle sich befindet, ein Beispiel. Im Pandroseum sind in den Cassetten aufgemalte Sterne, Greeques, Eier und Herzlaub zu sehen. Am lysikratischen Monument sieht man durchgehends Farbenspuren und man kann solche bis in die Blume, in der Mitte des Daches, worauf der Dreifuß ruhte, verfolgen. Das Nämliche gilt auch vom Thurm der Winde.

(Der Beschluß folgt.)

Johann Adam Klein's Gemälde, Handzeichnungen und radirte Blätter in der Hertel'schen Kunstsammlung zu Nürnberg.

(Beschluß.)

Haben wir uns bei der Beschreibung der Gemälde etwas länger aufgehalten; so können wir in der Beschreibung der Handzeichnungen kürzer seyn, da eine Aufzählung einzelner oder wohl gar aller in jedem Falle nur ermüden und doch die Anschauung nicht ersetzen würde. Wenn schon bei den Malereien der Geist in der Auffassung, die treue Naturnachahmung, der ungemeine Fleiß in der Ausführung überall vorherrscht, so findet man dieselben Vorzüge in den Handzeichnungen wieder, ja zum Theil in demselben Maaße, in welchem sie freier behandelt und unmittelbarer nach der Natur genommen sind, noch erhöhet. Herr Hertel besitzt deren ohngefähr 300, davon die kleinere Hälfte in Halbbögen, die bei weitem größere in kleinerem Format. Die meisten sind ausgeführt, mehrere sind nur theilweise vollendet; wenige sind auf Bestellung gemacht, und diese wenigen eben darum viel kälter, fast alle dagegen sind reiner Abdruck des durch nichts als Laune, Liebe und schnelle Beobachtung geleiteten Geistes des Künstlers. Der Besitzer hat sie sich meist unmittelbar aus den Studienbüchern des Verfassers selbst zu verschaffen gewußt; so daß der Betrachtende hier einen Schatz von Handzeichnungen findet, wie man sie nicht leicht beisammen sieht. Unter die besten dürften die aus den Studienbüchern von Rom und Neapel vom Jahr 1820 in 8. gehören, vorstellend: Bauern und Bauernmädchen mit Eseln, Schäfer, Hirten, Fuhrleute mit beladenen Maulthieren und Pferden, Ochsenfuhrwerke und dergleichen, welche mit Wasserfarben colorirt, oder auf grau Papier mit Gouache-Farben ausgeführt sind. Nicht minder verdienen eine besondere Auszeichnung mehrere Ansichten von Ruinen und Berschlössern in Niederösterreich und an der ungarischen Grenze aus früheren Jahren, namentlich das Thor des Städtchens Kirchschlag und die Burg Rauhenstein bei Baden, Merkenstein ꝛc.; dann von den heimathlichen Gegenden der fünfeckige Thurm zu Nürnberg, der Hafen von Mainz ꝛc. Unter den kleinern zeichnen sich besonders aus: der blinde Mastel in der Ruine Starkenberg bei Wien, der böhmische Dudelsackpfeifer, der ungarische Pfannenflicker, der Leinwandhändler und Band-Krämer, der Berchtesgadner Bauernjunge mit der eingespannten Kuh, die Freunde und Reisegefährten Erhard und Welker im Park zu Aign bei Salzburg mit Naturzeichnen beschäftigt, ein Würzburger Schiffmann, ein Wallachisches Fuhrwerk u. a. m. Die letztern sind mit der Feder umrissen und leicht colorirt.

Die große Reichhaltigkeit der gelieferten Arbeiten verpflichtet uns auch bei der Anführung der radirten Blätter, von welchen Hr. Hertel ein vollständiges Exemplar von unserm Künstler besitzt, zu derselben Kürze, die wir bei den Handzeichnungen beobachteten. Dieses Exemplar mit Abdrücken und Veränderungen, besteht bis jetzt aus 302 Blättern, wovon der größte Theil im Verlag der Franenholz'schen Kunsthandlung, dann bei Kettner und Dominic Artaria in Wien, Artaria et Fontaine in Mannheim, Morasch et Sterl, und Ernst Arnold in Dresden erschien. 36 Blätter sind in dem eigenen Verlage des Künstlers in Nürnberg zu finden. Unter den radirten Blättern sind auch 15 lithographirte, dann eine Suite von 12 in Crayon-Manier, 3 in Schabkunst und 5 in Aquatinta. Der erste Versuch ist vom Jahr 1806 und stellt einen Frachtwagen mit 4 Pferden bespannt vor, nach Ambr. Gabler auf einem Dickdez-Blättchen. Uebrigens sind gegenwärtig von den ersten Versuchen keine Abdrücke mehr zu haben, da nur wenige gemacht und die Platten alsdann abgeschliffen wurden. Im Radiren hat unser Künstler unstreitig das Höchste geleistet. Man darf mit Recht sagen, daß seit Riedinger und Rugendas in Deutschland keiner aufgetreten ist, der ihm gleichgestellt werden könnte. Wenn gleich Reinhart in einigen Gattungen der Thiere, wie Hunde und Kühe, ihm am nächsten stehet, so wird er doch von Klein durch die Vielseitigkeit seines Talentes übertroffen, indem dieser Pferde, Kameele, Schafe, Widder, Affen ꝛc. mit gleicher Vollendung, wie Kühe und Hunde radirt hat. Auch Riedinger dürfte nur in der Darstellung der Hirsche und wilden Thiere höher, in der der Pferde dagegen weit unter ihm stehen. Hat Rugendas in Rücksicht reicherer Composition und größerer Erfindungsgabe vor unserem Künstler sich ausgezeichnet, so erreicht er ihn bei weitem nicht in der strengen Richtigkeit der Zeichnung. Nur die Phantasie ist bei jenem reicher; die Schärfe des Blicks, mit welcher Klein die Individualität erfaßt, der Geist, mit welchem er seinen Gegenstand behandelt und ohne vielen Aufwand die höchste Wahrheit gibt, findet sich bei einem andern nicht leicht. Mehre seiner Arbeiten nähern sich an geistvoller Behandlung den Arbeiten eines Du Jardin, Van der Velde und Heinr. Roos. Der landschaftliche Theil seiner Radirungen ist weniger hervorragend; er gibt meist nur so viel, als zur nächsten Umgebung seines Hauptgegenstandes erforderlich ist. Alle seine Arbeiten sind mit einer Leichtigkeit und Gewandtheit behandelt, daß man glauben möchte, er hätte statt der Radirnadel Feder oder Bleistift in der Hand; denn es ist jeder Strich mit Geist geführt und steht an seiner rechten Stelle. Nichts ist zweifelhaft, selbst nicht in den Beiwerken, auch wenn sie blos angedeutet wären. Dies sind Vorzüge, welche selten so gefunden werden; darum werden auch mit Recht Klein's Radirungen von Kennern und Künstlern gesucht und geschätzt, und dienen häufig den letztern zum Studium.

Sollen auch hier einige der besten ausgehoben werden, so könnte man dahin zählen: die vierte Lieferung von 12 Platten in 8., so wie die charakteristischen Fuhrwerke und die größeren einzelnen Blätter, Cameel und Dromedar, Don'sche Kosaken, sächsisches Fuhrwerk, eine Chaise mit zwei Pferden, der Salzburger Kuhstall; ferner 6 in Rom radirte Blätter, vorstellend zwei Berner Bauern, Maulthiere mit Käse beladen, ein einzelnes römisches beladenes Maulthier, Barozzaro und ein römisches Weib mit einem Esel; dann eine Suite von sechs militärischen Gegenständen, Wien 1814, von Lude Malsch herausgegeben und Herrn von Hauer dedicirt, eine Berchtesgadner Sennerin, der Hund Phylax ꝛc.

Wir wollen mit einer blosen Aufzählung einzelner Blätter nicht ermüden, wiewohl es ein leichtes wäre, damit einige Seiten zu füllen. Der Meister selbst hat bereits an die Fertigung eines vollständigen Catalogs Hand gelegt; wenn dieser, was sehr wünschenswerth ist, vollendet seyn wird, dann vermag ein jeder sich daraus auf's vollständigste Raths zu erholen.

L.

Paris.

Herr Gaffies, Historien- und Genremaler, Mitglied der Ehrenlegion, bekannt durch zahlreiche Arbeiten, ist kürzlich in Paris gestorben.

In Buenos-Ayres ist die Nachricht eingegangen, daß der alterthümliche Schmuck des Sonnentempels, von den Eingebornen einst vergraben, um ihn zur Zeit der Entdeckung Peru's der spanischen Raubgier zu entreißen, bei Cerro de Basko wieder aufgefunden worden ist. Man will dessen Werth auf 180 Millionen Piaster (?) schätzen.

Für die der Akademie der Künste durch Meynier's Tod erledigte Stelle waren als Candidaten bezeichnet, die Herren Drolling, Delaroche, Abel de-Pujol, Picot, Schnetz, Langlois, Rouget, Steuben, Delorme und Paulin-Guérin. In einer der folgenden Sitzungen hat die Akademie Herrn Delaroche an Meynier's Stelle gewählt.

Künstler und Mitglieder von Kunstvereinen

werden auf das folgende klassische und unentbehrliche Hauptwerk über vaterländische Kunst aufmerksam gemacht, welches durch alle Buchhandlungen zu beziehen ist:

Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. gr. 8. Hannover, in der Hahnschen Hofbuchhandlung. 4 Bände. 8 Rthlr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 25.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 26. März 1833.

Wandmalereien des Capitelsaales im Kloster St. Francesco zu Pisa von Niccolo Petri.

Unter den ausgezeichneten Malern des 14ten Jahrhunderts, deren Vasari, Lanzi, Baldinucci u. A. gedenken, findet sich nirgend der Name des Niccolo Petri Fiorentino, selbst Herr von Ramohe übergeht ihn in seinen italienischen Forschungen mit Stillschweigen, und doch gehört das Werk, dessen Ueberreste in Capitolo di S. Bonaventura des Klosters S. Francesco zu Pisa noch zu sehen sind, zu den bedeutendsten Werken jeder Zeit, und steht in Hinsicht der Auffassung, wie der Ausführung neben dem besten, was Simon von Siena, die Gaddi u. A. hervorgebracht, und weit über den Arbeiten des Spinello Aretino und der gerühmten Historie der Jungfrau von Taddeo Gaddi in St. Croce in Florenz. Es wird daher den Freunden jener reichen Kunstepoche nicht unangenehm seyn, etwas näheres über die erwähnte Arbeit zu hören, da ich bisher über den Meister selbst noch nichts weiter habe auffinden können, als seine Unterschrift, die er an einem Tragstein an der Decke angebracht und die wörtlich so lautet:

Nicholaus Petri pictor de Frorencia depinsit A. D. 1392.

Am Eingang liest man noch auf einem eingesetzten Stein:

Haec autem concessio facta est A. D. 1390 die 21 mens. Aprilis qui Laurentius fecit ipsum Capitulum pictura et sedilibus adornari;

woraus hervorzugehen scheint, daß der Meister diese umfassende Arbeit in längstens 2 Jahren ausgeführt hat.

Der Saal hat eine Länge von 42 Fuß und ist 26 Fuß breit. Die Decke ist flach und durch Balken unterbrochen, der Grund, ultramarinblau mit goldenen Sternen, trägt in runden, architektonischen Einfassungen die letzten Spuren von den Bildern Christi, der vier Evangelisten und der zwölf Propheten. An den vier Wänden ist die Leidensgeschichte Christi in neun Bildern dargestellt, den Eingang hüten St. Johannes der Täufer und St. Laurentius; die Gestalten sind lebensgroß, die Bilder selbst 11′ 9″ hoch und 15′ 6′ breit. An der Mauer freilich, an welcher der Eingang ist und ehedem Fenster waren, haben die Bilder sich in engere Grenzen fügen müssen. An dieser links vom Eingang beginnt die Reihenfolge mit des Judas verrätherischem Handel. Man sieht ihn mitten unter den Hohen des Raths, wie er das Blutgeld empfängt vom Hohenpriester. Den Scheinheiligen zu bezeichnen hat der Maler dem Judas einen blauen Heiligenschein gegeben. Nun folgt an der linken Wand auf einem Bilde, jedoch durch Architektur gesondert, das Abendmahl und die Fußwaschung Petri. Der alten Vorstellung gemäß liegt Johannes im Schooße Christi; die ganze Darstellung trägt nicht den Charakter einer Momentauffassung; wir sehen zum letzten Male um ihren Meister die Jünger versammelt, und aus ihrer Mitte wie von einem Dämon getrieben den Einen Judas ausscheiden. Ein tiefer ergreifender Ernst liegt auf allen Gesichtern, eine feierliche Stille bezeichnet, als sey es das kirchliche Sacrament selbst, das Abendmahl. Dabei hat der Maler, weniger vielleicht um das Haus, in dem jenes gehalten wurde, zu bezeichnen, als dem künstlerischen Triebe gemäß, den leeren Raum durch eine reiche Architektur auf das heiterste geschmückt, so daß der Beschauer sich von der Einigung zweier befreundeten Gegensätze harmonisch bewegt fühlt. Gleich daneben, wie in einem andern Zimmer, als wollte Christus, der sich eben durch die Einsetzung des Abendmahls ein ewiges Gedächtniß gestiftet, der dadurch erlangten Würde entkleiden und als Vorbild der schönsten geistlichen Tugend, der Demuth, thut er dem erstaunenden Petrus den Dienst des Fußwaschens. Wiederum tritt hier, wie im Verlauf der ganzen Arbeit die symbolische Auffassung vor der dramatischen hervor, und zeigt gerade in solcher Reinheit ihre größere Wirkung aufs Gemüth. Es ist nicht eine einzelne Handlung, die vorgeführt wird, sondern die sich im Leben, ja in jedem Einzelnen so oft wiederholende, von der jene das Sinnbild gibt. Bei dem Abendmahl möchte die Anordnung, daß die Versammelten rings um den langen Tisch und am schmalen Ende links Christus, sitzen, daß Judas aus der Mitte der vordern Reihe aufsteht, die man natürlich vom Rük-

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

ten sieht, bemerkenswerth seyn; so wie in der Fußwaschung, daß nur einige der Apostel zugegen sind.

Das dritte Bild führt uns auf den Oelberg, der freilich, was seinen landschaftlichen Theil betrifft, nicht sonderlich in Betracht kommt. Wie Kinder Berge und Bäume und Vögel darauf zu malen pflegen, so hat Meister Niccolo auf diesen, wie auf andern Bildern der Folgereihe die Landschaft behandelt, und doch läßt sich nicht absprechen, daß die Linien und Massen mit einem großen Schönheitgefühl über und zwischen den Gruppen angebracht sind. Wiederum sind zwei Ereignisse in einem Bilde zusammengefaßt, das Gebet und die Gefangennehmung. Christus kniet neben den von Schlaf überwältigten Jüngern — doch so, daß er zugleich über ihnen zu wachen, und für sie zu beten scheint, seine ganze Stellung zeigt Ergebung, mit Bewußtseyn der Bestimmung. Von dem Judaskuß ist nur Weniges deutlich zu erkennen, unter der Masse der Kriegsknechte aber zeigen sich fast lauter so markirte Physiognomieen, daß sie aus dem Leben genommen scheinen, während die Gestalten und Köpfe der Apostel offenbar den idealen und traditionellen Charakter beibehalten. Nun folgt auf der den Eingang gegenüberstehenden Wand zuerst die Geißelung und Kreuztragung auf einem Bilde, jedoch wie beim zweiten, durch eine angedeutete Wand geschieden. Der erstere Gegenstand dürfte von allen am wenigsten glücklicher bearbeitet seyn; dagegen ist die Kreuztragung tief ergreifend und zeigt, welche Kräfte in diesem Meister verborgen lagen. Vor allen rührend hat er die Theilnahme der Frauen und ihren stummen Schmerz auszusprechen gewußt; wie leicht er durch eine bloße Handbewegung der Magdalena, der ein Kriegsknecht das Weiterschreiten wehrt, die Worte: „es ist ja der letzte Liebesdienst.“ Christus blickt nach seiner Mutter zurück, und wir sehen deutlich, daß der Maler den Umfang seines Schmerzes gekannt hat. Die Volksmenge, die man sonst lärmend und spottend auf ähnlichen Darstellungen zu sehen gewohnt ist, geht ernst und schweigend nebenher, und keiner ist unter ihr, selbst kein Hoherpriester und Schriftgelehrte, dem man das Pochen des Gewissens nicht ansähe, der nicht verriethe, daß er im Begriff sey, einer furchtbaren Handlung Zeuge zu seyn. Dazu kommt in diesem Bilde das glückliche Bestreben nach Schönheit, die unverkennbar, trotz dem Mangel an correkter Zeichnung, die Frauenköpfe schmückt. — Nun folgt das Hauptbild, die Kreuzigung, das auch räumlich größer ist, als die andern. Leider hat neuere Gefühllosigkeit einen Altar mit einer herzlich schlechten Tafel, in Oel gewalt, vorgebaut, so daß nur die äußersten Enden zur Rechten und Linken zu sehen sind. Bekanntlich hielten die alten Meister bei der Kreuzigung das Motiv fest, daß Christus dabei als Weltenrichter erscheint, indem er dem glaubigen Schächer das Paradies zusagt. So sieht man hier, wie Engel die gerettete Seele davon tragen, während Teufel die des andern in ihre Gewalt bekommen. Weinend schweben Engel um das Kreuz Christi, und im Volke unten zeigen sich wieder jene scharf gezeichneten Charaktere, welche die Fähigkeit des Meisters beurkunden, das Individuelle im Leben aufzufassen. — Das nächste Feld ist oder war mit der Darstellung von der Kreuzesabnahme und Grablegung geschmückt. Es ist nur noch der Schimmer der Composition übrig, die aber zu den besten des ganzen Werkes gehört haben muß. Nun folgt auf der dritten Wand zuerst Auferstehung und das Noli me tangere. Das Grab, ein antiker Sarkophag, ist geöffnet und aus ihm steigt der Ueberwinder von Tod und Hölle mit einer Würde und Hoheit, die für jeden andern Sieg zu viel seyn würde. Von den Kriegsknechten ist wenig übrig geblieben, doch sieht man neben den Fragmenten eines Erschrockenen allerdings auch einen Schlafenden, was mir aufgefallen, da ich auf ältern Darstellungen nur die erstern gesehen zu haben mich entsinne. Recht an's Gemüth nun geht der Maler wieder mit der nebenstehenden Gruppe, wo Magdalena flehend die Hände nach dem ihr wohlbekannten Gärtner ausstreckt, der aber das räthselhafte Noli me tangere durch eine abwehrende Handbewegung fest ausspricht, während in dem nach ihr gewandten Gesicht und Oberkörper das Zeichen liegt, wie schmerzlich ihm selbst das Verbot fällt. — Auf dieses Bild folgt die Himmelfahrt. Christus steht von musicirenden Engeln umgeben auf einer Wolke. Unten stehen und knieen die Apostel und befreundeten Frauen und die Engel, die erstern auf ihre Bestimmung aufmerksam machend. Die Absicht, Christum in einer Verklärung darzustellen, ist durchgängig sichtbar, so daß sogar Zeichnung und Färbung des Gewandes eine von den übrigen verschiedene Weichheit hat. Die ganze Gestalt Christi ist großartig, einfach und unterscheidet sich mit denen des vorangehenden Bildes wesentlich von den frühern, wo er überall als Lebender unter Lebenden auftritt. Dieses Bild ist am besten erhalten. — An der Eingangswand endlich ist noch, in engerem Raume, die Ausgießung des heiligen Geistes abgebildet. Man sieht die Apostel um Marien versammelt an einer Tafel sitzen, und den Geist in bekannter Gestalt über sie kommen, so wie unten gleichsam auf der Straße vorüberhend, die spottenden Juden. — Rings um die Bilder laufen arabeskenartige Einfassungen, in denen, wie in der gleichzeitigen Architektur, antike und romantische Elemente verbunden sind.

Das einzelne Technische betreffend, zeigt sich der Meister Niccolo in diesen Bildern als einen tüchtigen Practicus. Die Conturen sind mit breitem Pinsel fest gezeichnet,

wodurch sich die immer im Licht gehaltenen Figuren zu modelliren scheinen. In den Verzierungen geht diese Gewandtheit des Zeichners bis zur Vollkommenheit. In den Gestalten hingegen, namentlich in den Körperformen, fehlt es, wie bei allen Malern damaliger Zeit an Correctheit, die Finger sind etwas lang, nach der Spitze zu geschwollen, der Oberkopf sitzt selten ganz richtig auf dem Gesicht, und vor Allen sind es die Augen, deren perspectivische Ansichten ihm selten gelungen sind; das Augenlied umschließt in der Dreiviertelsansicht nicht mehr das Weiße und der Augapfel findet sodann seine Rundung nicht. Dagegen haben alle Gestalten ein rechtes Ebenmaaß, die Glieder hängen wohl zusammen, und die Bewegungen sind immer von schlagender Richtigkeit, so daß sich eine Hand z. B. um keine Linie verrücken ließe, ohne die Bedeutung derselben zu schwächen oder zu nehmen. Grade in dieser Reinheit der Motive zeigt sich Niccolo als einen der bedeutendsten Künstler seiner Zeit. Die Gewänder sind alle wohl durchdacht und in einem einfachen Styl gezeichnet; nirgend verdecken, überall unterstützen sie die Bewegung, und sind offenbar aus dem Charakter der einzelnen Gestalten hervorgegangen. In den Formen harmoniren sie in so fern mit dem Nackten, als noch auf Zufälligkeiten keine Rücksicht genommen ist. — Eine durchgehende Eigenheit des Meisters ist die bei jugendlichen Köpfen immer etwas lange Oberlippe, und das ein wenig vorgebaute Kinn; eine Wunderlichkeit sind die bei den schwebenden Engeln in Wolken ausgebenden Gewänder. — Was die Maierei betrifft, so ist, wie in Mittelitalien nirgend zu der Zeit, auf wirkliches Colorit noch keine Rücksicht genommen, doch sind die Lokaltöne bei männlichen und weiblichen Gesichtern mit Bestimmtheit unterschieden und haben alle einen warmen Ton, der z. B. bei Giotto, Spinello und Simon fehlt. Die Vermalung ist vollkommen und zeigt einen seiner Kunst ganz mächtigen Meister, so daß wir hoffen dürfen, noch auf andre Werke seiner Hand zu stoßen. Die Art und Weise des Malens weicht nicht von der damals üblichen, leider sehr schlimmen ab, in der auch — mit Ausnahme der Schöpfungsgeschichte *) — das ganze Campo Santo gemalt und deshalb dem Untergange geweiht ist. Das Verfahren war aber folgendes: Auf die Mauer wurde der rohe Bewurf aufgetragen, auf diesen findet sich häufig, bald roher, bald besser gezeichnet die Composition des Bildes, das für die Wand bestimmt war, wodurch uns häufig Werke erhalten worden, wie z. B. die Krönung der Maria im Campo Santo von dem eben in der Note erwähnten Pietro da Orvieto, die Vasari dem Taddeo Bartoli zuschreibt. Da später ein fingerdicker Bewurf darüber kam, der erste auch häufig mit dem Eisen zerkratzt ist, so läßt sich kein andrer Zweck jener offenbar dem Untergang geweihten Conturen denken, als daß sie die Stelle eines Cartons vertraten, der den Vortheil hatte, an Ort und Stelle zu stehen, wo die Wirkung des Gemäldes sichtbar wurde. Man findet auch Quadrate durchgezogen und Gruppen, wie die eben genannte der Gekrönten, doppelt gezeichnet, eine um einige Zoll vergrößerte über der kleinern. Auf den zweiten glatten Bewurf nun, der mit einem Maie oder doch zu großen Massen gemacht wurde, findet sich kein Eindruck eines Conturs, so wie keine Naht; die Maiereien sind also aufs Trockene mit einer Temperamischung gemalt, konnten somit nicht in eine Masse mit der Wand zusammengehen und fallen allmählig von derselben ab. Inzwischen gehen nicht alle Farben mit gleichem Schritte ihrem Verderben zu, und auf den Fall, daß einige Künstler diese Mittheilungen lesen sollten, will ich, da auch in neuerer Zeit Gebrauch und Behandlung mancher Farben mit jenen übereinstimmt, meine Bemerkungen in dieser Beziehung mittheilen. —

Um das theure Blau zu sparen, vielleicht auch zugleich um einen wärmern Ton zu gewinnen, untermalte man blaue Flächen meist mit Caput mortuum. Dieß hat eine sehr geringe Crystallisationskraft, und trocknet langsam, das Blau hingegen unter der Hand. So ist es gekommen, daß der Himmel auf den meisten alten Wandgemälden, und in dem alten Capitelsaale durchgängig blutroth geworden ist, und nur einige blaue Flecken noch als Andeulen einer schönern Vergangenheit bewahren. Wo das Blau auf weißen Grund gemalt ist, hat es sich erhalten, wenn es rein von Kupfer war, was freilich auch nicht überall der Fall ist, da es dann in Grünspan übergeht. Eine sehr verderbliche Farbe ist die grüne Erde, deren Fett eine nur sehr flüchtige Verbindung mit der Wand erlaubt und die daher überall mit der Zeit abspringt; am übelsten ist sie, wo man sie als Untermalung braucht, was in neuerer Zeit häufig zu geschehen pflegt, da sie dadurch in doppeltem Kampf, gegen Kalk und gegen die übergelegte Farbe gesetzt wird. Ueberhaupt habe ich bemerkt, daß da, wo die Untermalung mit der gleichen Farbe der Uebermalung gemacht worden, die Arbeit sich am besten erhalten, so wie die un-

*) Diese von Vasari dem Buffalmaco geschenkten fünf Bilder sind auf nassen Kalk, also al Fresco, gemalt. Gelegentlich sey einstweilen hier bemerkt, daß nur ein Blick in das Pisaner Archiv jenen wie die spätern Kunstgeschichtschreiber hätte belehren können, daß sie von einem gewissen Pietro da Orvieto gemalt sind, über welchen ich mir spätere Mittheilungen vorbehalte. Des Herrn von Rumohr Ansicht, daß der ganze gute Freund Spaßmacher am Ende eine Puppe sey, der Boccaccio und Sacchetti einige currente, zum Theil ganz abgeschmackte Bubenstreiche anhängen, dürfte immer mehr Wahrheit werden.

gebrannten und gebrannten Oker, Terra di Siena und ein reines Blau sich überall bewährt haben. In der Mischung dürfte grüne Erde nicht schaden, da die Carnation auch meist erhalten ist, wenn nicht grade wie bei Simon Saueſe u. A. Bleiweiß dazu genommen ist.

Um noch einmal auf die Wandmalerei in S. Francesco selbst zurückzukommen, will ich noch schließlich einer Eigenthümlichkeit erwähnen, mit welcher die Heiligenscheine in Relief aufgetragen sind, so daß sie sich nach dem Contur des Kopfes abflachen und also eine schiefe Fläche bilden, um für das Gold die Wirkung des reflectirten Lichtes zu gewinnen, was bekanntlich dafür das Brillanteſte ist.

Es existirt eine Abbildung der ebenbeschriebenen Wandmalereien, im Contur (jedoch fehlt die Kreuzigung, auch hat man, wunderlich genug, den Cyklus mit der Ausgießung des Geistes begonnen); so rühmlich indeß die Absicht des durch seine große Thätigkeit bekannten Herausgebers, Paolo Lasinio ist, so darf man nicht in Abrede stellen, daß bei dieser Arbeit nur das ganze Allgemeine wiedergegeben ist, und daß es schwer seyn dürfte, sich danach eine Vorstellung von den Eigenthümlichkeiten des so ausgezeichneten Niccolo Petri zu machen, den Lasinio — ohne nähere Angabe der Quelle — einen Schüler des Taddeo Gaddi nennt, mit dem er wenig gemein hat.

ef.

Ueber altgriechiſche Baukunſt.

(Beſchluß.)

Wenn gleich aus den Nachrichten der griechiſchen Schriftſteller keine directen Folgerungen für die Malereien an den Auſſenſeiten der Tempel hervorzugehen ſcheinen, ſo weiſt doch der claſſiſche Werth jener aufgemalten Verzierungsformen in die beſſere Zeit der Kunſtübung eben ſo bemerkbar zurück, wie das techniſche Verfahren, womit der Farbenauftrag bewerkſtelligt wurde. Der Farbenauftrag an den Tempeln von Athen geſchah unmittelbar auf den Stein, weil der vortreffliche penteliſche Marmor, woraus dieſe Tempel erbaut waren, den Stucküberzug entbehrlich machte, womit man diejenigen Tempel überzog, welche aus einer poröſen Steinart erbaut geweſen ſind. Z. E. der Tempel von Olympia war aus Muſchelkalk, und hatte daher einen Ueberzug ſehr nöthig. Die Farbe ſelbſt fand ich an den atheniſchen Tempeln wohl an 3 Millimeter hoch aufgetragen, und es ſtießen die wechſelnden Farben ganz ſcharf aneinander; auch waren dieſelben glatt geſchliffen, wenn man nach der Gleichheit und Ebene beim jetzigen Ausſehen derſelben urtheilen darf, und es ſcheint die Art der Malerei encauſtiſcher Natur geweſen zu ſeyn. Zur Bekräftigung dieſer Annahme, dienen die noch vorhandenen gut erhaltenen Stücke der Caſſettenreſte des Theſeustempels, auf welchen aufgemalte Perlen, und andere farbige Grecaſſen ſichtbar ſind. Solche Stücke hat man bei Errichtung der halbkreisförmigen öſtlichen Wand, als man den Theſeustempel zur Kirche umſchuf, mit eingemauert, und die Zeit hat ſie nun wieder zu Tage gelegt. — Auſſerdem geſchah die Anordnung zur Malerei mit großer Sorgfalt, ſo finden ſich z. B. Grecques vor, welche an zwei Millimeter tief vorher in den Stein gegraben worden ſind, worauf die Farbe geſetzt wurde. Die Grundfarben waren blau, grün und roth, und zwar ungebrochen, z. B. wie Kobaltblau, Kobaltgrün und Zinnober.

Dieſe an den griechiſchen Monumenten vorgefundene Malereien entſprechen den aufgemeiſelten Verzierungen an den römiſchen Monumenten, und wenn man bedenkt, daß die römiſchen Monumente weit coloſſaler als die griechiſchen geweſen ſind, ſo kann man ſich's erklären, wie man es für nöthig erachtete, durch die Bildhauerei der Wirkung der Malerei zu Hülfe zu kommen. Auch am Parthenon half der Bildhauer mit, wie man ſich aus dem umlaufenden Perlenzug, über dem Capital der Triglyphen und Metopen, ſo wie an den flach ausgemeiſelten Eyern der Anten überzeugt. Im Theſeustempel findet ſich unter den Caſſetten das flache Stäbchen, worauf Perlen gemalt waren ꝛc.

Vergegenwärtigt man ſich ſofort das Anſehen dieſer griechiſchen Monumente, verſetzt man ſich auf die Akropole Athens, wo heute noch der Beſchauer vor dem Parthenon ſtaunend verweilt: ſo fühlt man, wie ergreifend und gewaltig die Wirkung ſeyn mußte, welche die drei Schweſterkünſte, Architektur, Bildhauerei und Malerei hervorbringen mußten, wenn in gleicher Vollendung und wahrhaftiger Harmonie ſie als Einheit hervortraten. Iſt man ja heutiges Tages von dem Marcusplatz zu Venedig freudig überraſcht, da derſelbe das intereſſante Schauſpiel eines volleudeten Platzes gewährt.

Die vorſtehende flüchtige Skizze mag eine geringe Andeutung des noch lange nicht erſchöpften Reichthums unbearbeiteter Motive an den griechiſchen Monumenten geben, eine Hindeutung auf die drei fehlenden Theile, deren Bearbeitung die nothwendige Aufgabe künftiger Unterſuchungen und Abbildungen ſeyn muß. Ich hoffe ſpäter ſelbſt noch bei begünſtigenden Umſtänden Gelegenheit zu finden, die Reſultate meiner Meſſungen und Beobachtungen in einem eigens dazu beſtimmten Werke ausführlich entwickeln zu können.

Eduard Metzger, Architekt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 26.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 28. März 1833.

Kunstliteratur.

Mittheilungen aus Wien: — Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften, mit den Resultaten praktischer Anwendung; aus dem Kreise des höhern geselligen und öffentlichen Volkslebens, der Tagesgeschichte und gemeinnützigen Anstalten dieser kaiserlichen Residenz. Herausgegeben von Franz Pietznigg. Erster Band. Wien 1832. Druck und Verlag von J. P. Söllinger.

Zu einer Anzeige für das Kunstblatt eignen sich natürlich aus diesem Magazine von Miscellen bloß solche Gegenstände, die es unmittelbar und allein mit der Kunst zu thun haben. Je seltener darüber in Wien selbst oder von andern Seiten her öffentlich gesprochen wird, desto statthafter dürfte es seyn, zur Ausfüllung der bemerkten Lücke jene Mittheilungen als ein unmaaßgebliches Vehikel zu benutzen. Hier und da wird Ref. einige anderweitige Data zu Hülfe nehmen.

Ein Vorwort über enkaustische Malerei seit den ältesten Zeiten, abgefaßt von J. F. A. Gschadt, dient zur Einleitung. Es zeigt Spuren eines sorgsamen Fleißes und löblichen Ernstes, bleibt aber dessenungeachtet gegen die Ergebnisse der neuesten Forschungen merklich zurück. Der Hauptschriftsteller über die Enkaustik, Montabert, ist zum großen Nachtheil der versuchten Erörterungen völlig übersehen worden. Graf Caylus, der Ritter Lorgna aus Verona, Calau, den ein deutscher gelehrter Archäolog geradezu einen Wachssudler genannt hat, wohl nicht mit Unrecht, Requeno, selbst Dr. Rour, obwohl dieser seine Vorgänger weit überwiegt, verschwinden sammt und sonders neben Montabert. Grund, ursprünglich ein Maler, wahrscheinlich kein glücklicher, dann Geschichtschreiber der Malerei, dessen literarische Wirksamkeit von Prag ausging, ist mit keinem Worte erwähnt worden, und doch hat sich derselbe um die Geschichte der Enkaustik keine ganz unerheblichen Verdienste erworben. Montaderts Bemühungen verdankt das französische und deutsche Publikum eine ausführliche Abhandlung über die Enkaustik; sie ist enthalten in dem achten Bande seines schätzbaren, sehr angenehm geschriebenen Traité complét de la peinture. Paris, chez Bossange. 1829. 10 Vol. Er behandelt die interessante Frage mit aller der Klarheit und Gewandtheit, die den Franzosen auf dem Gebiete materieller Untersuchungen eigen zu seyn pflegt; nur geht er in seinem enkaustischen Enthusiasmus offenbar zu weit, hat nicht übel Lust, die gesammte Oelmalerei zu stürzen und sich an die Spitze einer neuen Kunstepoche zu sehen. In diesem Punkte gehört er dem phlogistischen System an, so antiphlogistisch übrigens seine chemische Sprache lautet. Lukanus hat in seiner Schrift über Restauration der Gemälde, wie kürzlich in diesen Blättern bei einer andern Gelegenheit bemerkt wurde, manche beherzigenswerthe Einwendungen dagegen gemacht. So besprengt von deutschem Naß kann der französische Feuerschwindel keinen Schaden stiften, wohl aber für die fernere Entwicklung der Sache mannichfaltigen Nutzen gewähren. Aus Montabert lassen sich über den Wiener Aufsatz verschiedene Berichtigungen schöpfen; nicht minder reiche, literarische Ergänzungen. Seltsamerweise hat sich der wohlbekannte Baron Reifenstein, einer von den Großvätern der Enkaustik, unter französischer Feder in Renfesthen verwandelt. Und wie die Archäologen sich bis zu dieser Stunde, in Betracht der alten Enkaustik mit dem Text des Plinius vergeblich herumquälen, der vielleicht auch nur sagte, was er selber nicht verstand, so erregt der sprachliche Ursprung jenes Fremdworts unserem Verfasser ebenfalls schlimme Händel. Er leitet den Namen der Enkaustik von ἐγκαίω ab, Montabert dagegen ganz richtig, ohne den Grundbuchstaben γ und den Accent zu vernachlässigen, von ἔγκαυσις oder ἐγκαύω Es dient übrigens zur Entschuldigung unsers Verfassers, daß selbst die angesehensten Grammatiker über die verschiedenen Grundformen des Wortes schwanken. Buttmann nennt die Präsensformen κήω, κεἰω zweifelhaft.

Thiersch sucht die Urform von καίω in κέω und weist dasselbe im Etym. M. nach. Bei dieser Gelegenheit kommt auch der Frauenname Nausikaa ins Spiel, eben so viel als Schiffbrennerin. Nun sollte noch ein tiefsinniger Forscher die Entdeckung machen, daß die rothwangigen Schiffe Homers auf die uralteste Enkaustik hindeuten, ohngefähr wie das heutige Pfahlbrennen, dann könnte die Königstochter Nausikaa, die Gönnerin des Ulysses, plötzlich zu ganz neuen Ehren kommen.

In Wien ist die Enkaustik neuerlich von dem Galleriedirector Peter Kraft zum Behufe einiger ihm übertragenen Wandgemälde, wie es scheint, nicht ohne Erfolg, angewendet werdet; auf diese seine Unternehmung bezieht sich eben das einleitende Vorwort. Nach dem Verfahren zu urtheilen, wie es unser Verfasser beschreibt, kann es indessen kaum für eigentliche Enkaustik gelten. Es gibt bekanntlich der Manieren so viele, daß Mißverständnisse fast unvermeidlich sind.

Auch in München hat man seit einiger Zeit Versuche in der Enkaustik angestellt. Anfänglich wollten diese Ergebnisse den Erwartungen nur schwach entsprechen. Hierauf trat der Geh. Oberbaurath von Klenze ins Mittel, durchdachte, prüfte, benützte die von Montabert empfohlene Methode und brachte es durch seine einsichtsvolle Leitung, unter der Mitwirkung mehrerer Maler, bald zu größern Erfolgen, die aber, wie es heißt, noch immer Verschiedenes zu wünschen übrig lassen. Vielleicht nähert man sich mit Hülfe fortgesetzter Erfahrungen und der Zuziehung eines tüchtigen Chemikers noch um einige Schritte mehr dem gesuchten Ziele. Ueber die Haltbarkeit wird die Zukunft den besten Ausspruch thun; eine und die andere Nebenfrage muß sich indessen schon jetzt ziemlich bestimmt entscheiden lassen. Sollte nicht bei der Wahl zwischen Enkaustik und Oelmalerei das Prinzip der Stabilität mit den Forderungen des Farbensinnes in einigen Conflikt kommen? Haben diejenigen so ganz Unrecht, welche die harmonische Kraft der Farben dem Totaleffekt der Klarheit vorziehen? Was half dem Tithonus das Geschenk der Unsterblichkeit ohne die Mitgabe eines jugendlichen Zaubers?

Bei Gegenständen, die irgend einen großen Moment der Geschichte verewigen sollen, wird die Enkaustik, ist nur erst die Sicherheit ihrer Fortdauer hinlänglich verbürgt, jederzeit an ihrer natürlichen Stelle seyn. Diese An- und Absicht hat wahrscheinlich obgewaltet, als Ihre Majestät die Kaiserin den preiswürdigen Entschluß faßte, einige der herzergreifendsten Schickungen In dem Leben des österreichischen Monarchen und seiner Völker der künstlerischen Darstellung als Gegenstand anzuweisen und die Ausführung einem längst und rühmlich bewährten Talente zu übertragen, das gerade für diesen Zweck Eigenschaften in sich vereinigte, wie sie anderswo in Wien schwerlich zu finden waren. Die rechte Sache ist in die Hand des rechten Mannes, Peter Krafts, gekommen. Zufolge jenes Auftrages hat er in der kaiserlichen Hofburg bereits vor einiger Zeit drei enkaustische Wandgemälde vollendet; das erste stellt dar: die Rückkehr Sr. Majestät des Kaisers am 27. November 1809; das zweite eben dasselbe Ereigniß, aber in dem veränderten Lichte des 16. Junius 1814; das dritte die erste Ausfahrt Sr. Majestät des Kaisers, am 9. April 1826, nach Genesung von einer schweren Krankheit. Dem ersten Gemälde erkennt unser Verfasser — und damit stimmt das gebildete Urtheil Wien's überein — unbedingt den Preis zu. Kein Wunder. Beharrliche Ausdauer im langen, gehäuften Unglück, sowohl auf Seiten des Herrschers als der Beherrschten — dieß Schauspiel ist noch unendlich größer als der Kampf des Einzelnen gegen das Schicksal, auf welchen nach dem Sinne der Stoa die Götter mit Wohlgefallen herabblicken. Auf Detail ist natürlich weder hier noch bei andern Gelegenheiten einzugehen. Durch kaiserlichen Befehl ist der Künstler ermächtigt worden, sich selbst in einer der umstehenden Personen zu porträtiren. Da hat denn Kraft von ganz anderem Glücke zu sagen, als Phidias, der dasselbe aus eigenem Antrieb that und deßhalb von den in ihrem Republikanismus beleidigten Athenern zur härtesten Rechenschaft gezogen wurde. Das zweite Gemälde soll an Vorzügen das schwächste seyn. Die Ursache des merkbaren Abstandes wird ganz verständig in dem Zwange gesucht, welcher jede streng und einförmig geregelte Repräsentationsscene der Nachbildung auferlegt. In dem dritten Gemälde soll Kraft wieder so viel warmes und vielfaches Leben über das wohlgeordnete Ganze ausgegossen haben, daß man seine gewohnte Meisterschaft darin mit Vergnügen wieder erkennt.

Aus der nachfolgenden Biographie Krafts, die indessen nicht so interessant abgefaßt ist als es ihr Gegenstand möglich machte, eignen sich nur folgende Notizen zur weitern Mittheilung. Peter Kraft wurde zu Hanau 1780 am 15. September geboren, und von seinem Vater, einem geschickten und wohlhabenden Emaillemaler, für die Kunst herangezogen, während von der andern Seite seine geistige Ausbildung auf dem dortigen Gymnasium sichtbar fortschritt. Die Malerakademie seiner Vaterstadt lehrte ihn die Elemente der Zeichnung, und sah den vielversprechenden Jüngling schnell zum glücklichen Porträtmaler emporblühen. Sofort erwachte in ihm mit ungewöhnlicher Stärke der Trieb der Historienmalerei; einige Zeit ergötzte sich letzterer an der Darstellung schweizerischer Scenen, z. B. aus der Geschichte Tells. Außerdem betrieb Kraft die Porträtmalerei mit so gutem Erfolge, daß es ihm seine eigenen Mittel erlaubten, sich in der Ferne nach einem größern Schauplatze

der Entwicklung umzusehen. Seine Wahl traf Wien, wo er 1799 am 2. April ankam, seine Studien unter akademischer Leitung eifrig fortsetzte und vervollständigte, eben so fleißig malte, größtentheils Bildnisse, in gemessenen Zwischenzeiten jedoch auch historische Gegenstände. Aus den Jahren 1799—1801 gehören zu den letztern: Jupiter und Juno auf dem Berge Ida, Diomedes, Achilles unter den Frauen, Brutus, mehr oder weniger entworfen und ausgeführt in der Weise des damals vielgeltenden, sicher etwas überschätzten, Füger, wogegen eben derselbe späterhin, wie es scheint, wieder zu wenig beachtet wurde.

Abreise von Wien (1801, 12. April) nach Paris. Vielfache Beschäftigung mit Porträtmalerei während eines dreijährigen Aufenthalts, von Zeit zu Zeit unterbrochen durch Copien nach den antiken Gemälden aus Herkulanum. Eigene Compositionen aus dieser Periode: Sappho, sich vom Felsen stürzend, Hebe. Rückkehr nach Wien im October des Jahres 1807. Hier vollendete er (1807) nach vielen ernsthaften Vorbereitungen zu dem Geschäft des Historien-Malers „König Melai und sein Hund.“ Es ist nach einer Skizze von Meißner entworfen. Dieser Schriftstellername ist keine sonderliche Bürgschaft für ein großartiges Motiv. Der Haupteffekt geht wahrscheinlich vom Hunde aus. König Melai und dessen Regierung dürfte vielen Lesern unbekannt seyn; ein solches Incognito ist und bleibt immer ein Uebelstand in der Historienmalerei. — Siebenmonatlicher Aufenthalt in Rom während des Jahres 1808, hauptsächlich der künstlerischen Anschauung gewidmet. Rückkehr nach Wien (1809 am 17. Januar). Dazwischen fällt ein kurzer episodischer Ausflug in die Gebiete Steiermarks, wo Kraft im Auftrage Sr. K. H. des Erzherzogs Johann, der bekanntlich Kunst, Natur und Wissenschaft mit gleicher Liebe umfaßt, einige Costumbilder entwarf.

Von nun an hat Kraft Wien nicht wieder verlassen, es nennt ihn mit eben so viel Recht als Freude ganz den Seinigen. Endlich war dem Künstler das Glück zu Theil, im Auftrage Sr. Königl. Hoheit des Herzogs Albert ein wahrhaft historisches Bild auszuführen; mag man nun auf den Heiden sehen, welchen es darstellt, dessen Name der Sieg so oft genannt hat, den Deutschland nicht weniger ehrt, als das österreichische Heer ihn liebt, oder auf die verhängnißvolle Zeit, in welcher der Krieg kühner mit seinen eisernen Würfeln spielte als je nächst vorher, oder an die staunenswürdige, blitzschnelle Entwicklung von Vertheidigungskräften, gegen deren geschlossene Einheit selbst die spätern Anstrengungen der verschiedensten Völker, trotz alles Erfolgs, immer nur als der Sturz einer starkrollenden Lavine erscheinen. Gegenstand des Bildes ist Se. Kaiserliche Hoheit der Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern. In das Jahr 1812 fällt das erste der sogenannten Landwehrbilder, der Abschied. Ungeachtet der unläugbarsten Verdienste leidet es an einem wesentlichen Mangel. Der dargestellte Krieger erscheint nicht eigentlich als Landwehrmann, wie ihn die hochgespannten Verhältnisse der Gesellschaft im Augenblicke der Gefahr erschaffen und brauchen, sondern eher als ein Kernsoldat, der den Pulverdampf schon viele Jahre als Lebensluft verschluckt hat. So zeigt er sich besonders in den Zügen des Angesichts und mit diesem entschiedenen Martialismus will denn der häusliche, etwas weich gehaltene Abschied nicht recht zusammengehen. Beifall, gemalt im Jahre 1815, erhielt von der Akademie den Preis. Dieser Zeit gehören auch Oedip und Antigone an und viele Porträte; mehrere stellen Mitglieder der kaiserlichen Familie dar, und andere hohe Personen des Congresses. Die Schlacht bei Leipzig wurde einige Jahre später vollendet. Wiederholung desselben Gegenstandes im Jahre 1819 und noch einmal im kleinern Maaßstabe für den Kunsthändler Artaria. Im Auftrage des Fürsten von Liechtenstein und für dessen Gallerie malte Kraft ferner die Schlacht bei Aspern, ebenfalls im kleinen Maaßstabe.

Seit dem Jahre 1820 ist die Reihe der bedeutendern Werke ungefähr folgende: Ossian, befindlich in der fürstlich Liechtenstein'schen Gallerie. Kann nicht für gelungen gelten. Manfred, wie er sich vom Felsen zu stürzen droht. Rudolph von Habsburg, dem Priester sein Pferd anbietend. (Im Palaste des Erzherzogs Karl). Die Krönung des Kaisers Franz I. in Presburg. Zrinyi's letzter Ausfall aus Sigeth. (Beide Bilder besitzt Pesth). Se. Durchl. den Herzog von Reichstadt, in Cadettenuniform (gemalt für den König von Neapel). Das lebensgroße Bild J. M. der Kaiserin in ungarischem Costüm. (Ist nach Preußen gekommen). Ein Gegenstück zu einem früher genannten Bilde, Manfred im Augenblicke seiner Vision.

(Die Fortsetzung folgt.)

Restauration des großen Theaters in Bordeaux.

Dem Schauspielsaal in Bordeaux, einem Werke des berühmten Baumeisters Louis, das in seiner Art zu den schönsten in Europa gehören dürfte, im Laufe der Zeit aber schlimm verfallen war, ist eine geschmackvolle Ausbesserung zugedacht, und größtentheils schon durch Herrn Bonfin, Architekt der Stadt, ausgeführt worden. Sie ist zunächst dem Mauerwerk zu Theil geworden, glücklicherweise ist dabei der Saal in seiner wesentlichen Gesammtheit derselbe geblieben, mit Ausnahme des

Amphitheaters, welches jetzt, etwas niedriger geworden, sich mit dem Parterre vereinigt. Die Sitze des Parterres haben Lehnen erhalten. Das Orchester hat an Umfang gewonnen und ist dergestalt angelegt, daß die Töne harmonisch in der Kuppel widerhallen. Die Bühnenlogen sind hinweggenommen. Zur Beförderung des Luftzuges sind wirksame Maaßregeln ergriffen worden. Die Erleuchtung wird künftig durch Gas geschehen. Der Plafond ist in 16 Felder getheilt; acht enthalten architektonische Verzierungen, die andern acht Nymphen, gemalt von Wafflard. In der untern Abtheilung sind Cameen in Sardonyx auf blauem Grunde angebracht. Die obere Abtheilung ist mit vergoldeten Ornamenten versehen. In der Mitte befindet sich eine reich geschnittene und in Gold gehöhte Rosette. Die Einfassung besteht aus Arabesken und Verzierungen à la greeque in Gold auf weißem Grund. Den Plafond der Vorbühne schmücken Cassetten, deren Grund roth ist, die Arabesken und Einfassungen Gold. Alle Säulen, Cornischen, Gebälke und andere architektonische Theile sind in einem gleichmäßigen Geschmack verziert.

Die Bühne selbst ist gänzlich abgebrochen und nach dem Vorbilde des großen Operntheaters wiederhergestellt worden. Die Gemälde und Decorationen sind von Ciceri und Olivier. Noch andere Arbeiten sind beschlossen. Der Concertsaal soll restaurirt werden. Ciceri hat einen Entwurf zur Decorirung des Ballsaales eingereicht; eine Commission beschäftigt sich mit der Prüfung seiner Vorschläge.

Bayern.

Das Regierungsblatt vom 23. Februar enthält eine K. Verordnung über die Gewerbs- und polytechnischen Schulen. Diese Anstalten, wovon die ersteren neuerrichtet, die letztern schon bestehenden, zweckmäßiger organisirt werden, sind, wie die Verordnung ausdrücklich sagt, nicht dazu bestimmt, Kunstschulen zu seyn, oder in das Gebiet der eigentlichen künstlerischen Ausbildung einzugreifen; ihre Aufgabe ist vielmehr die Kunst in die Gewerbe überzutragen und diese auf eine höhere Stufe zu bringen. Doch wird der Unterricht im Zeichnen als ein Hauptgegenstand dieses technischen Unterrichts betrachtet. Geometrisches und Ornamentenzeichnen soll schon in den Elementar-Schulen neben den sogenannten nützlichen Gegenständen gelehrt werden, wobei das freie Handzeichnen mit Recht ausgeschlossen bleibt. Dieselben Uebungen werden in Verbindung mit architektonischem und freiem Handzeichnen in den Gewerbschulen fortgesetzt und den höhern polytechnischen Schulen fällt hauptsächlich der letzte Curfus im geometrischen, architektonischen und perspectivischen Zeichnen anheim. Ein so von unten auf organisirter, ausschließlich auf die Gewerbsthätigkeit berechneter Zeichen-Unterricht kann wohl die beabsichtigte gute Wirkung nicht verfehlen: er wird sämmtliche Gewerbe näher mit der Kunst verbinden und die Verbreitung des guten Geschmacks über Fabrikate jeder Art befördern. Er wird überdieß den Vortheil gewähren, daß nicht jedes halbkünstlerische Talent, welches sich durch unbestimmte Neigung zum Zeichnen getrieben fühlt, sich schon zum Künstler berufen glaubt, vielmehr ist ihm hier der Weg geöffnet, auf dem eine gründliche Beschäftigung mit den Elementen der Kunst auch dem Handwerk, das einen goldenen Boden hat, Nutzen bringen kann.

Kunst-Anzeige.

So eben ist bei dem Unterzeichneten erschienen:

Panorama von Mainz,

aufgenommen

vom Eichelstein durch Hrn. Baron v. Klein,

in

Aqua-tinta geätzt von F. von Martens.

Prän.-Preis in schwarzen Abdrücken . . . fl. 3 30 kr.
" " auf chines. Papier, erste Abdrücke fl. 5 24 kr.
" " auf das sorgfältigste ausgemalt . fl. 9 30 kr.

Dieses höchst interessante Bild einer uralten, in so vielfacher Hinsicht berühmten Stadt und Bundesfestung, ist als ein würdiges Seitenstück des rühmlichst bekannten Panoramas von Coblenz anzusehen, und bietet zugleich eine der malerischsten Ansichten des Rheins dar. Der Punkt, von welchem dasselbe aufgenommen, ist auf das ästhetischste gewählt und läßt dem Beschauer mit einem Blick die reiche Fülle der Stadt und ihrer Umgebung übersehen. Mit einigen Befestigungswerken im Vorgrunde, erscheint hier die Stadt in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem imposanten, ehrwürdigen Dom in der Mitte. Rechts erblickt man den Main, von Hochheim herabkommend sich in den Rhein ergießen, der sich bis unterhalb Biebrich ausbreitet, und an dessen beiden Ufern sich die reizendste Landschaft entfaltet. Die Orte Kostheim, Hochheim, Wicbert, Dittenbergen, Nordenstadt, Delkenheim, Cassel, mit der Rheinbrücke, Wiesbaden mit dem Geisberge und der Platte, Mosbach und Schloß Biebrich bilden ein malerisches Ganze, das, von den Gebirgen des Taunus und den Bergen am Rhein begränzt, im Vorgrund links durch den alten Sterbashthurm geschlossen wird. Jeder, der an diese Gegenden irgend eine Erinnerung knüpft, wird sich durch dieses schöne, mit ungemeinem Fleiß ausgeführte Bild auf das angenehmste überrascht finden.

Da der sehr billig gestellte Preis später erhöht wird, so werden Kunstfreunde und Liebhaber ihre Bestellungen auf das Baldigste zu machen haben.

Alle Buch- und Kunsthandlungen nehmen Bestellungen darauf an.

Carl Jügel,
Buch- und Kunsthändler in Frankfurt a. M.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 27.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 2. April 1833.

Archäologische Literatur.

Festa nuziale nel dipinto di un antico vaso plastico Greco Siciliano descritto e publicato da Niccolo Maggiore. Palermo della reale stamperia 1832. 16 S. 8. nebst einer Kupfertafel.

Da es wohl nur wenigen Gelehrten in Deutschland möglich werden dürfte, diese kleine Schrift, die der Verfasser nach der Sitte seiner Landsleute bei der Vermählung eines seiner Gönner erscheinen ließ, selbst zu lesen und sich von dem merkwürdigen Vasengemälde, das sie behandelt, vollständig zu unterrichten, so beeilt sich Ref. ihren Inhalt hier kurz anzugeben und seine eigenen Bemerkungen dem Berichte anzuknüpfen. Was zuerst die äußere Beschaffenheit des gebrannten Gefäßes anlangt, so nennt es der Verfasser, der die Form desselben wohl hätte in verkleinertem Umrisse darstellen können, einen Lekythos (nach Panofka recherches sur les véritables noms des vases grecs Vl. V. n. 93.) Es wurde gefunden bei Terranova in Sicilien, gehört jetzt dem Fürsten della Trabia und enthält folgende in archaischem Style gezeichnete schwarze Figuren auf braunem Grunde. Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet eine Quadriga von 3 schwarzen und einem weißen Pferde, die ein bekränzter und reichgekleideter bärtiger Mann von einem Wagen aus lenkt, auf dem neben ihm eine Frau steht, die sich mit der einen Hand an den Wagen anhält, während sie mit der andern den sie umgebenden weiten Schleier lüftet. Dem Wagen folgt Bacchus, ebenfalls bekränzt, bärtig, im Festgewande, mit Stab und Trinkhorn. Neben der Quadriga geben hinter einander Apollo und Merkur, jener jugendlich und an der Lyra kenntlich, die er mit dem Plektron rührt. Sein lang herabwallendes Haupthaar ziert ebenfalls der Kranz. Merkur scheint sich mit den Pferden zu beschäftigen; er wendet sein Gesicht nach dem Wagen, trägt die ihm eigenthümliche Chlamys und hat mit Ausnahme des Caduceus, den wohl nur die Pferde unsichtbar machen, seine Attribute, keilförmigen Bart, Petasus und Flügel an den Füßen. Ueber die Bedeutung der zuletzt erwähnten drei Göttergestalten kann nicht der mindeste Zweifel obwalten; wir sehen sie genau so auf unzähligen Vasengemälden der ältesten Zeit. Etwas schwieriger ist es, die beiden letztern Figuren zu erklären, die an der Quadriga sich befinden, und zwar so, daß von den Pferden gerade entgegengewendet und von ihren Köpfen berührt eine Frau steht, die, mit gesticktem Chiton und Peplos angethan, in beiden vorwärts gestreckten Händen einen Kranz hält, der an die Brust der Pferde anstößt. Den Beschluß des Ganzen, dem Beschauer zur Rechten, macht ein junger, mit der Chlamys leicht bekleideter und einen Stab in der Hand haltender Mann, der vorwärts schreitend mit Theilnahme sich rückwärts wendet und mit dem Uebrigen offenbar zusammenhängt. Wir haben diese Beschreibung der mit Ausnahme der Pferdeleiber und Köpfe sehr rohen Figuren von schlanken Verhältnissen nach dem vorliegenden Kupferstiche selbst gegeben, weil uns die Beschreibung, die Herr M. davon liefert, in manchem nicht erschöpfend, in anderem aber sehr weitschweifig erschien. Im allgemeinen aber sey hier sogleich bemerkt, daß der Verfasser gute Kenntnisse von dem, was jetzt in der archäologischen Literatur vorgeht, zu haben scheint, die sich auch in der wörtlichen Mittheilung der Ansichten deutscher Archäologen zeigt, während es uns auf der andern Seite auffiel, daß er S. 9 zur Beweisführung für eine hochzeitliche Sitte des Alterthums sich auf Barthelemy's Reise des jüngern Anacharsis und Robinsons griechische Alterthümer beruft. Was nun die auf dem Gemälde dargestellte Scene anlangt, so mußte natürlich Jeder eine Heimführung sogleich darin erkennen; wenn aber Herr M. die Sache ganz allgemein hinstellt und sich mit der Erklärung begnügt, daß die in Rede stehende Vase einem jungen Ehepaar als Andenken an seine Hochzeitfeier gegeben worden sey, so fühlt Jeder, daß sich der Geist des Alterthums gegen eine so moderne und aller Bestimmtheit ermangelnde Auffassung auflehnt, und man begreift nicht, was sich das so beschenkte Ehepaar bei dem Anblick der Vase denken sollte, wo sich einige Götter und einige ganz unbekannte und gleich-

giltige Personen an einander gereiht finden. Der Herr Verfasser ist hier in den entgegengesetzten Fehler mancher neuern Archäologen verfallen, die vielleicht in der Erklärung manches Parergon mehr finden als der Künstler hineinlegte. Aus dieser allgemeinen Auffassung erklärt es sich denn nun auch, daß der Verfasser mit den auf dem Gemälde befindlichen Gottheiten nicht wohl auszukommen weiß, und um z. B. die Anwesenheit des Apollo zu erklären, wunderliche Sachen von der Aehnlichkeit der Erde mit der Sonne, von dem Einfluß der Sonne auf die Bewegung der Plaueten, endlich gar von der belebenden Kraft der Sonnenstrahlen auf das Emporkeimen aller Wesen vorbringt, das er mit dem oft erwähnten ἀροτος παιδων in Verbindung setzt. Wir verlieren über alles dieß und andres, wo den Vers. seine Gelehrsamkeit zu Sonderbarkeiten verführte, kein Wort, und fügen unsre eigene Ansicht über das Gemälde hinzu. Eine Hochzeitfeier ist hier dargestellt, bei welcher mehrere Götter gegenwärtig sind. Nun findet sich aber in der heroischen Mythologie der Griechen vorzüglich ein Ehepaar, dem bei seiner Vermählung die ehrenvolle Anwesenheit der Götter zu Theil ward, und dieß ist die des Peleus mit der Thetis. Wenn es nun eben auch jetzt gefährlich scheinen möchte, ein Werk der bildenden Kunst des Alterthums auf dieß Ereigniß zu beziehen, seitdem ein gewandter französischer Archäolog, nach dem Urtheil ausgezeichneter Gelehrten, mehreren Bildwerken zu freigebig diese Benennung beilegte, so wage ich es doch, jene Meinung hier zu vertreten. Zuerst ist nun zu erwähnen, daß der Maler unsers Gefäßes die alte Sage annehme, (von einer möglichen Abweichung will ich unten Einiges bemerken) nach welcher Peleus die Thetis heirathete, ohne vorher durch die später vielerwähnten Verwandlungen auf die Probe gestellt worden zu seyn. Jene Sage scheint Phereçydes (sp. Schol. ad Pind. Nem. IV. 81. p. 455. Boekh.) angenommen zu haben, wenn er sagt: ἔπειτα Πηλεὺς ᾤχετο εἰς Φθίαν, καὶ Θέτιν ἐπὶ τῶν ἵππων τούτων ἄγων οἴκαδε ἐν Φαρσάλῳ κ. τ. λ. Auch Homer (32. 18, 432. 24, 59.) weiß nur, daß Thetis sich dem Peleus, freilich ungern, vermählte. Bei dieser Vermählung nun waren wie bekannt alle Götter zugegen: und wenn Herr Raoul-Rochette (Monumens in édits T. 1. p. 8.) wegen Catull LXIV. 299. behauptet, daß Apollo und Artemis allein sich ausgeschlossen hätten, und er auf diese Bemerkung fußend dies deswegen einem alten Denkmale eine verschiedene Deutung geben will, so entging seiner Gelehrsamkeit die klassische Stelle bei Homer Il. 24, 62. wo Here im Zorn zum Apollo, dem unversöhnlichen Feinde der Aeaciden spricht:

πάντες δ'ἀντίασθε, θεοί, γάμον· ἐν δὲ σὺ τοῖσιν δαῖνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακὴν ἕταρ', αἰὲν ἄπιστε.

Geschickt ist nun aber auch die Anwesenheit der andern Götter gewählt. Hermes geht neben den Pferden, Bacchus mit seinem Trinkhorn (Creuzer Dionysus p. 7 sq.) hinter dem Wagen her, dem als Lysios, als Freudenspender eine vorzügliche Stelle gebührte, so wie Apollo das Epithalamium singt. Die den Pferden entgegentretende Frau mit dem Kranze in den Händen ist Niemand anders als Aphrodite, die ihn entweder für die Braut in Bereitschaft hält (Böttiger Aldobrand. Hochz. S. 112.) oder als Symbol ihres Sieges über den Widerstand der Thetis ergriffen hat. Ihr Costüm ist dasselbe, was sie oft auf alten Vasengemälden trägt. Der voranschreitende Jüngling ist der Paranymphos des Peleus. Solche Jünglingsgestalten in der Nähe von Heroen finden sich auf Vasen oft. Man könnte nun fragen, warum gerade diese Götter, warum nicht andere, z. B. Zeus und Here selbst als θεοὶ ζύγιοι zugegen sind. Aber wie oft, so ist auch hier das Fragen leichter als das Antworten. Will man jedoch durchaus etwas anführen, so kann man sagen, daß hier der Brautzug unmittelbar dargestellt ist, während die übrigen Götter in der Grotte des Chiron auf die Neuvermählten warten. Unsere Vase bildet einen schönen Vergleich zu der prachtvollen bei Millingen ancient unedited monuments T. 2. pl. 10. — Ueber eines sey es mir nur noch erlaubt eine Vermuthung aufzustellen, die ich der Beachtung der Archäologen empfehle, ohne eben viel Gewicht auf sie zu legen. Nach der Sitte vieler Vasenmaler älteren Styles hat auch der unsrige die sichtbaren Körpertheile der dargestellten Frauen weiß gemalt, während die Männer durchgehends schwarz sind. Halten wir dieß fest, so muß es uns auffallen, daß auch das eine der an den Wagen gespannten Pferde von weißer Farbe ist, während die drei anderen dunkelfarbig sind. Wir haben also hier wohl eine Stute vor uns. Wie kam aber der Maler auf diesen Einfall? die alten Dichter erzählen, daß Thetis, um den Nachstellungen des Peleus zu entgehen, mehrere Gestalten angenommen habe, und es ist wenigstens nicht unmöglich, daß es auch eine Sage gab, die die Verwandlung der Thetis in eine Stute erzählte, gleichwie Demeter wegen Poseidon dasselbe gethan hatte. Die Sage konnte aber um so leichter darauf kommen, da die ganze Scene in Thessalien, dem Rosse ernährenden Lande, vorgiug, und der Maler, der diese Erzählung kannte, wollte durch jenes weißfarbige Pferd andeuten, daß Peleus sich von seiner Verwandlung der Thetis habe abschrecken lassen. Das Roß mußte sich seinem Willen fügen. Die Symbolik trat vermittelnd ein.

Dresden, im März 1835.

Julius Sillig.

Lasinio's Kupferstiche nach alt-italienischen Malereien und Sculpturen.

Je mehr die Kunstwerke älterer Zeit in Italien theils von selbst, theils durch die barbarische Gesinnung der Zeitgenossen, zu Grunde gehen, *) desto verdienstlicher ist es, durch Nachbildungen das Andenken an solche Erzeugnisse auf die Nachwelt zu bringen. Schon in dieser Beziehung und weil sie lange Zeit ganz unbeachtet und unbefolgt in Italien blieben, verdienen die Bemühungen des Conservators vom Campo Santo in Pisa, Cav. Conte Carlo Lasinio und seines Sohnes Paolo um Erhaltung älterer Meisterwerke ausgezeichnete Anerkennung. Bekannt ist das größere Werk, beider nach den Wandmalereien im Campo Santo, bekannt sind auch wohl zum großen Theil die 32 Blätter die sie unter dem Namen der Quatrocentisten herausgegeben, und die die Wandgemälde des Taddeo Gaddi in Sta Croce zu Florenz, die des Masaccio, Masolino und Filippino in S. Carmine, die des Dom. Ghirlandajo in Sta Maria Novella und Sta Trinita, die des Cosimo Rosselli in St. Ambroglo und ein leider nun auf Anordnung der geistlichen Behörde in Arezzo überweißtes Bild des Spinello Aretino, den Sturz der bösen Geister vorvorstellend, enthalten. Weniger bekannt dürften folgende Werke seyn, auf die wir die Kunstfreunde aufmerksam zu machen wünschen, indem sie mehr als alles, was durch neuere Italiener in diesem Fach geschehen, den Anforderungen entsprechen, die man billigerweise stellen kann, und in jedem Fall dem Reisenden, wenn er nicht durch eigene Kunstfertigkeit sich eines bleibenden Andenkens vergewissern kann, ein solches gewähren. Ich nenne nun also folgende, entweder unmittelbar oder doch mittelbar durch Lasinio gefertigte Kupferwerke:

1. La Metropolitana Fiorentina, klein Folio. Florenz 1820, gibt die architektonischen Grund- und Aufrisse, Durchschnitte ꝛc. des Florenzer Domes, so wie die Kunstschätze im Innern, von denen ich u. A. den bronzenen Sakristeithurn des Luca della Robbia anführe. Preis in carta real veline *) (12 fl. rheinisch). (Vergl. Kunstbl. 1821 Nr. 15.)
2. Monumenti Sepolcrali della Toscana, disegnati da Vine. Gozzini, inc. da Giov. Paolo Lasinio, sotto la direzzione dei Signori Cav. Benvenuti e L. de Cambray Digny. – Firenze 1819. (24 fl. 18 kr.). Der Text ist von D. Gonelli. Es enthält die Monumente aus Sta Croce, (auch die modernen). z. B. das schöne des Ubertino vom Giottino, die Monumente der Medici von M. A. Buonarotti in St. Lorenzo, des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano in Santa Maria novella, des Niccolo Acciajoli von Arcagno in der Certosa bei Florenz; des Professor Niccolo Arringhieri von Goro Sanese (1374) in Sta Domenico in Siena; des Papstes Gregor X. von Margheritone (1275) in Arezzo; des Guido Tarlati von Agostino und Angelo Sanese (1330) ebendaselbst; des Cino Sinibaldi von Andrea Pisano in Pistoja.
3. Raccolta di pitture antiche intagliate da Paolo Lasinio, disegnate da Gius. Rossi. Pisa 1820; das erste Heft enthält die Fresken des Niccolo Petri im Capitelsaale von St. Francesco zu Pisa, und gibt damit wenigstens ein allgemeines, wenn auch nicht ganz treues Bild jener großartigen Arbeit. (Preis 4 fl. 19 kr.) Das zweite Heft, das im Laufe d. J. erscheinen wird, enthält eine Sammlung Zeichnungen nach Gemälden, die in's Ausland, namentlich in die reiche Sammlung eines süddeutschen Fürsten gewandert, eine heilige Familie von Filippino, sowie eine Verkündigung von demselben. Bilder von Arcagno, 2 von Taddeo Gaddi, eines von Sandro Botticelli und viele andere.
4. Raccolta di Sarcofagi, Urni ed altri monumenti di Scultura del Campo Santo di Pisa, intagliate da Paolo Lasinio. Firenze 1825. (24 fl. 18 kr.) Conturen nach den im Campo Santo aufgestellten Sculpturen.
5. Il Pergamo scolpito in marmo da Benedetto da Majano nella Chiesa di Sta Croce di Firenze. (24 fl. 36 kr.) enthält auf 6 sehr ausgeführten großen Tafeln die Sculpturen der Kanzel im genannter Kirche.

   In der Arbeit ist eine neue, kleine Ausgabe des Campo Santo; sie wird aus 44 Tafeln und 20 Blättern Text bestehen und 52 fl. 24 kr. kosten. Ende März erscheint bereits das 2te Heft. Die große Ausgabe kostet beinah das viersache.
6. Tavole lithographiche esprimenti profili di teste dipinti dai piu celebri maestri Toscani, enthält eine Anzahl von 24 nach Ghirlandajo und Benozzo durchgezeichneten und übergetragenen Köpfen. (Preis 5 fl. 30 kr.)

Ferner hat Lasinio das Tabernakel in Or San Michele von Arcagno zu stechen angefangen, und die erste Platte vollendet.

*) Ich fand ihr vieten Kirchen Stühle an die freistehenden Arme und Beine vorzerfleischter Marmorreliefs mit Ketten angeschlossen; eben so Malereien von Giotto, Taddeo Gaddi, Bartoli u. A. überweißt. Der Dom in Pisa hat eben erst auf solchem Wege seine alten Malereien begraben.

*) Ich setze immer den Preis her, um den man die Werke bei Herrn Paolo Lasinio in Pisa selbst haben kann. In Deutschland ist Artaria in Mannheim der Commissionär von Lasinio.

Der vielen kleinern Arbeiten dieses überaus thätigen Künstlers, so wie der Galleriewerke von Florenz und Neapel soll hier weiter keine nähere Erwähnung geschehen, da meine Absicht war, auf diejenigen Arbeiten aufmerksam zu machen, die sich auf den oben bezeichneten Kreis von Kunstwerken beziehen.

ef.

Retzsch Umrisse
zu
Schillers Lied von der Glocke.

Den Verehrern von Retzschens Grabstichel zeigen wir hiemit an, daß seine Umrisse zu Schillers Lied von der Glocke (13 Blätter) eben unter der Presse sich befinden und unfehlbar zur Ostermesse erscheinen.

Zugleich machen wir auf die früher erschienenen Werke dieses Meisters, welche längst rühmlich bekannt sind, wiederholt aufmerksam:

Retzsch, Umrisse zu Göthe's Faust 1. Theil 26 Blätter in Quart . . . . . 3 fl. 30 kr.
— Umrisse zu Schillers Fridolin in 8 Blätter gr. 4. . . . . 1 fl. 40 kr.
— Umrisse zu dessen Kampf mit dem Drachen. 16 Blätter in quer Folio 4 fl.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Bei Friedrich Volkmar in Leipzig ist in Commission erschienen und in allen Buchhandlungen zu finden:

Der
St. Stephans-Dom in Wien
und
seine alten Denkmale der Kunst.

In 43 von Wilder radirten, und 2 von Hyrtl gestochenen Kupferplatten herausgegeben und in künstlerischer Hinsicht beschrieben von

Franz Tschischka.

Archivar und Registratur-Director der k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien.

Kl. Folio 1832. In Umschlag cartonirt.

Unter mehreren ausführlichen Beschreibungen und Abbildungen, die wir von den Münstern zu Straßburg, Köln und Freiburg besitzen, vermißten wir bisher eine gleich vollständige Darstellung des St. Stephans-Doms zu Wien, dessen impossante Größe und künstlerische Einzelnheiten ihn in gleichen Rang mit den erwähnten Riesengebäuden stellen, und der mit ihnen das wundervolle vierfache Kleeblatt bildet, woran die altdeutsche Baukunst mit dem glücklichsten Erfolge ihren kühnsten Aufschwung versucht hat. Dieser Mangel wird nun in gegenwärtigem Werke durch Vereinigung zweier Männer ausgefüllt, welche allen Beruf dazu, jeder seines Theils — der Verfasser in seinem unermüdlichen und von amtlicher Stellung unterstützten Forschungseifer, der Künstler in seinem vorzugsweise der alterthümlichen Architecturzeichnung gewidmeten Talente — selbst fühlten, und beurkundet haben.

Wenn wir mit dieser Ankündignng jedem Verehrer altdeutscher Baukunst Freude zu machen hoffen, so zweifeln wir nicht, auch einer großen Menge denkender Baukünstler in dem vorliegenden Werke ein interessantes Feld der Beobachtung eröffnet zu haben, und möchten selbst glauben, daß die Details des Innern, die so sinnige als reiche Verzierung bis auf das Kleinste, die bewundernugswürdige Verknüpfung dieser mannichfaltigen Zierrathen, die Beschränkung zwar gleichartiger, an Gestalt aber doch höchst abwechselnder Einzelnheiten, den Modellzeichnern einen Schatz von neuen ansprechenden Ideen aufschließen sollten.

Die Auflage ist nicht luxuriös, da sie gemeinnützig seyn soll, aber nett, und durchaus auf Basler Velin in klein Folio veranstaltet.

Verzeichniß der Kupferplatten.

Tab.
I. Der Grundriß der Kirche.
II. Aufriß der Fronte gegen Westen.
III. Durchschnitt der ganzen Kirche im Kreuze.
IV. Die Längenseite des Domes.
V. Durchschnitt des Domes der Länge nach.
VI. Durchschnitt der Heidenthürme.
VII. Innere Ansicht des Domes vom Hochaltare gegen das Riesenthor.
VIII. Innere Ansicht des Domes vom Riesenthor gegen den Hochaltar.
IX. Grundriß des ausgebauten hohen Thurmes.
X. — XIII. Der ausgebaute hohe Thurm im Aufrisse.
XIV. Der Grundriß des unausgebauten Thurmes.
XV. Das Haupt- und Riesenthor.
XIV. Einzelnheiten der Stirnseite des Domes.
XVII. Der einzige vollendete Dachgiebel an der Südseite des Domes; und die Aussenseite der Eingangshalle, welche das Singerthor genannt wird.
XVIII. XIX. Die inneren Portale.
XX. Die alte Herzogs- oder jetzige Eligiuskapelle.
XXI. Aufriß der Kanzel.
XXII. Grundriß der Kanzel mit dem einen Pfeiler der Kirche.
XXIII. Der Orgelfuß mit des Baumeisters Hans Buchsbaums Brustbild.
XXIV. Der Taufstein.
XXV. — XXXIII. Die alten schön geschnitzten Chorstühle.
XXXIV. Ueberreste alter Glasmalereien.
XXXV. Das Cenotaphium des Herzogs Rudolph IV. und seiner Gemahlin Catharina.
XXXVI. — XXXX. Der Sarkophag des Kaisers Friedrich III.
XXXXI. Das Grabmal des Protucius Celtes, und Cuspinians Monument.
XXXXII. Das Steinbild: den Kreuzweg nach Golgatha vorstellend.
XXXXIII. XXXXIV. Grabmonumente.
Titelplatte. Ansicht des Domes von der Südseite mit dem vollendeten Thurme, in einem architectonisch verzierten Rahmen mit den Monogrammen der Baumeister.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 28.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 4. April 1833.

Ueber die Würde des Steinmetzenmeisters im Mittelalter.

So viel auch von Freunden und Kennern für die Aufstellung der alten Kunstgeschichte geschieht, und so tief auch — was besonders die edle Steinmetzenkunst betrifft — Männer, wie Boissérée und der geistreiche Commentator seines Werks über den Cölner Dom, Görres (in den Heidelberger Jahrb. 1824) sowohl in die geometrischen Verhältnisse dieser Kunst, als deren höhere, ja ich möchte sagen, metaphysische Bedeutung eingedrungen sind, so bleiben doch in der Geschichte dieser Kunst noch immer viele Fragen übrig, deren Beantwortung von der Zeit erwartet wird. Leider liegen zwischen uns und dem jugendlich frischen Leben der Zünfte des Mittelalters drei heillose Jahrhunderte, welche zwar nicht im Stande waren, das Werk ihrer Hände völlig zu zerstören, aber doch wenigstens die in Gesetz- und Artikelbüchern niedergelegte geschichtliche Kunde von ihrem Treiben, von ihren Meistern und Schülern größtentheils wegzuschwemmen. Hie und da findet der Geschichtsforscher in dem dürren Schacht der Urkundenwelt auch selbst für die Kunstgeschichte ein Goldkörnchen, das verständig mit andern Nachrichten in Reih und Glied gestellt, leicht für noch unbeantwortete Fragen schafft. Ein solches Goldkörnchen glaubt Referent in dem Zeugenverzeichniß einer Urkunde des Klosters Wiblingen bei Ulm gefunden zu haben, das über die Stellung des Steinmetzenmeisters in den gesellschaftlichen Verhältnissen der alten Städte Licht zu geben scheint.

Rudolf Gwärlich, aus einer sehr angesehenen Geschlechterfamilie zu Ulm, schenkte dem Kloster Wiblingen gegen einen jährlichen Zins vier Morgen Aecker in Ulm. Die darüber ausgestellte Urkunde hat ganz das Ansehen eines gerichtlichen Währbriefs, der also beginnt: in nomine domini Amen. Nos Ulricus dictus Strölin, Capitaneus. C. Magister lapicidarum, Syboto Faber. Wernherus dictus Crieche. Hainr. Ehinger pannifex. Otto de Ehingen pannicisor. Hainricus Sieboli carnifex. Conradus Väterlin sutor. Berchthold Pfaffenhover textor. Eberhardus conditor. Ulricus Trisher sartor. N. dictus Urechto senior in vulgari dicti Zunftmästeri, cives in Ulma universique cives in Ulma, rei geste noticiam cum salute. Noscat igitur presens etas ac posteritas postfutura, quod Rudolfus dictus Gwärlich, noster concives etc. dat. et act. Ulme 1292. V. Non Maii. (MSC.)

Die Ideen Arnolds von Brescia, von deren Eindringen in die süddeutschen Städte ich an einem andern Orte *) gesprochen habe, hatten seit langer Zeit schon die Zünfte, in denen der steigende Wohlstand, in Verbindung mit der Ueberzeugung, daß sie das eigentliche Mark des städtischen Lebens seyen, ein hoher Grad von Selbstgefühl weckte, nach der Theilnahme an der Stadtverwaltung lüstern gemacht. Durch Umstände, deren Erzählung nicht hieher gehört, begünstigt, hatten die Zünfte in Ulm am Schluß des dreizehnten Jahrhunderts es dahin gebracht, daß man ihnen gestattete, durch eine dritte Bank im Rathe vertreten zu werden. Die Mitglieder dieser dritten Rathsbank waren aber nicht sämmtlich aus ihrer Mitte genommen, sondern der Rath setzte ihnen Zunftmeister, hälftig aus den Geschlechtern und hälftig aus den Zunftgenossen. Obige Urkunde hätten wir nun als einen von der aus Zunftmeistern bestehenden dritten Rathsbank unter dem Vorsitz ihres Capitaneus — ein Ausdruck, der an den Wehrstand der Zünfte erinnert — amtlich ausgestellten Brief anzusehen. Einige der in der Urkunde genannten Namen, wie die eines Ströblins, Gwärliche u. A. erinnern an die berühmtesten der freien Geschlechter Ulms, und bei der Standesungleichheit der die Urkunde Ausstellenden ist zu erwarten, daß die Sechs aus den Geschlechtern bei der Unterschreibung ihrer Namen vor den Sechs aus den Zünften den Vortritt hatten.

Auffallend scheint es, daß der C (onradus) magister lapicidarum nicht nur unter den sechs Geschlechtern

*) Schwäb. Städtewesen des Mittelalters 1. B. S. 188 und folg. D. Klaibers Studien. Jahrg. 1832.

steht, sondern sogar unmittelbar nach dem Capitaneus an der Spitze derselben. Noch auffallender, daß er nicht geradezu Conradus lapicida heißt, wie Siboto Faber u. s. w., sondern magister lapicidarum. Offenbar weist das auf ein ganz anderes Verhältniß des Steinmetzenmeisters, als das der übrigen Zunftmeister hin. Es fragt sich nun: war er ein Mann vom Fach, oder war er ein Zunftmeister aus den Geschlechtern? Und gebührte ihm die Ehre des Vortritts vor seinen Collegen um seines Fachs oder seines Geburtsstandes willen? Daß er ein Zunftmeister und Repräsentant der Steinmetzen im Rathe war, geht aus der Zusammenstellung mit den andern Zunftmeistern, so wie aus dem Ausdruck Zunftmästeri hervor. Hieße er geradezu lapicida, so läge wenigstens in dem urkundlichen Ausdruck keine Berechtigung, ihn geradezu für einen wirklichen Kunstverständigen zu halten, denn es ist längst von den Diplomatikern erwiesen, daß bei den Freien auf dem Lande und in den Städten sich häufige Beispiele von Geschlechtsnamen vorfinden, welche von Gewerben und Handwerken hergenommen sind, wobei die Personen, unter welchen der so Benannte erwähnt wird, so wie der von ihnen bekleidete geistliche Stand oder die ritterliche Würde hinlänglich beweisen, daß dieser kein Zunftgenosse oder Gewerbtreibender seyn könne. *) Ich habe mir zum Beweis dieses Satzes, so fern er auf die Maler und Steinmetzen anwendbar ist, manches angemerkt. In dem Traditionencodex des Klosters Benedictbeuren (Monumenta Boica T. VII.) kommen in den Zeugenverzeichnissen aus den Zeiten der Aebte Walther, Werner und Adalbert von 1158 — 1203 mehrere Namen von Malern vor, z. B. neben Bernhardus sutor, Sigimar Faber auch Gotescalk frater ejus pictor, unter den Ministerialen des Klosters: Hartmandus Faber, de Augusta, Hartmandus pictor, Eberhardus Faber, Adelbero Hainricus pictor de Stutorf, Bernharth pictor, unter den Ministerialen eines Grafen Berthold Gotescalcus pictor, Bernhardus aurifex. Ferner Golfridus pictor, Bernhardus de Rieth miles, Meginhardus Faber, Bernhardus textor, Hainricus sarcinator. Unter den Ministerialen Grafen Ottos von Valaie: Gebehardus pictor. In einer Urkunde des Kl. Tegernsee (Monum. VII.) von circ. 1154) Heinricus pictor. In dem Traditionencodex des Kl. Prisling (Monum. XIII.) in einer Urkunde des Bischofs Otto von Bamberg Walitherus pictor. In den Traditionen des Kl. Weltenburg (Monum. XIII. p. 362) in einer Urkunde von 1220 unter Regensburgischen Geschlechtern: Hainricus Reide et fratres eius Sifridus lapicida, Hainricus Gunf faber. In einer Urkunde Abt Ulrichs von Rohr (Monum. XV.) Chunrad lapicida. In einer Urkunde des Kl. Hohenwarth von 1349: Heinrich der Maler, in einer Veurbergischen von 1416: Friedrich Maler. Und so mag wohl schon mancher für einen wirklichen Maler oder Steinmetzen gehalten worden seyn, der es nicht war. Indessen ist nicht zu läugneu, daß unter solchen von Handwerkern hergenommenen Benennungen sich auch wirkliche Kunstverständige befanden, und es möchte dieß am ehesten der Fall seyn bey solchen, welche ihren Heimathsort ihrem Namen beigesetzt haben. So kommen in den obenerwähnten Traditionen die Namen vor: Gotscalcus pictor de Pessinbach, Hainricus pictor de Pubile, um's Jahr 1153 Eberhart pictor de Brunnen, Hainricus pictor de Aspach.

Die Benennung Magister erhebt es aber wo hlüber allen Zweifel, daß unser Conrad ein wirklich kunstverständiger Meister der Ulmer Steinmetzen war; daß er unter seinen Collegen die erste Stelle nach dem Capitaneus einnahm, beweist, in welch hohem Ansehen die Steinmetzenkunst in Vergleich mit den übrigen Handwerkern, denen der Mackel der Hörigkeit anklebte, bereits im 13ten Jahrhundert stand. Der Name Conrad gehört überdieß dem Geschlechte der Rothe an, das die wichtigsten Aemter der Stadt, das Reichsschultheißenamt und das Notariat besetzte, im Rath- und Schöffenstuhle saß, und bei K. Rudolph dem Habsburger sehr in Ehren stand. Ein Beweis weiter, daß das Ausüben der Steinmetzenkunst, wie das der Goldschmiedekunst, auch dem Freien keine Schande machte.

Sehr begierig wären wir auf die von Herrn Generalarchivrath Dr. Dümge in Carlsruhe im Archiv der Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtsk. 1. H. S. 50 versprochene Bekanntmachung einer gewiß für die Staatsregierung völlig unverfänglichen Urkunde, aus welcher sich die höhere Würde eines Magister lapicidarum erweisen lassen soll. Sie soll sich in einer Zunftordnung des Administrators von der Pfalz, Johann Casimir, für die Maurer und Steinhauer des Amts Mosbach vom Jahr 1584 befinden, aus welcher in Verbindung mit anderweitigen historischen Daten, wo nicht der Ursprung, doch der Idee eines bekannten neueren Stifters, welchem in Köln, wo er lebte, alle Elemente dazu so gut als bereitet vor Augen lagen, auszumitteln seyn dürfte. Indessen ist schon das aller Beherzigung werth, was Rühs in seiner Geschichte des Mittelalters von dem heiligen Reinold, von der Verschwörung der Steinmetzen gegen ihn und von seiner Ermorduug sagt.

Die hieher gehörige Stelle in den Actis Sanctor (ed. Antwerp. 1. 586b) ist folgende: „Vir autem Dei Reynoldus postmodum ex praecepto Abbatis sui lapici-

*) S. von Fichard über die Entstehung von Frankfurt S. 119 und folg.

darum magister factus est. Ubi cum plus ceteris laboraret, lapicidae magnam coeperunt adversus ipsum invidiam et qualiter eum morti traderent, dolosam inter se conspiravere sententiam. Habuit autem servus Dei in consuetudine, monasteria et singulas longe vel prope positas frequentare ecclesias et eundo pauperibus, qui eum exspectabant, largiri elemosynas. Quod ubi homines sceleratissimi intellexerunt, incredibilia exinde conceperunt gaudia, quia sceleris jam se adeptos viderunt praemia. Positis proinde pro tempore insidiis, more latronum statuunt illum deprehendere, et inopinata morte perditum, ne tantum scelus appareat, decernunt abscondere. Quorum consilia famulus Dei cognoscens, quasi ad epulas invitatus coepit ad poenas currere, et latronibus tamquam amicis se offerens, ut mereretur coelos, Martyr ascendere affectabat. Quem viri perditissimi invadentes, malleolis confracto capite cerebrum excutiunt, et vestibus spoliatum in quamdam profunditatem aquae Rheno vicinam mittunt. Sicque egregius Martyr Reynoldus palmam martyrii invenit.“

Reinold wurde also vom Abt seines Klosters zum Steinmetzenmeister ernannt, was wohl in manchen andern Fällen durch Anwendung des der Zunft selbst zustehenden Wahlrechts bewirkt worden seyn mag, wovon es in der Geschichte der städtischen Zünfte Beispiele gibt. Auch war, wie aus den Worten: bi cum plus ceteris laboraret erhellt — Reinold, ein wirklicher Kunstverständiger, was wohl in den Städten, wo die jeweiligen Zunftmeister vielfältig nur die Vertreter ihrer Zunft in dem großen Rathe waren, nicht durchaus nöthig seyn mochte. Als Meister der Steinmetzen arbeitete er mitten unter seinen übrigen Zunftgenossen, hatte also nicht bloß Risse zu entwerfen, und deren Ausführung zu leiten, sondern er führte auch selbst Hammer und Richtscheit. Wenn auch die Demuth eines Mannes, der die Märtyrerkrone erringen wollte, an dem eigenen Handanlegen und Mitarbeiten vielen Antheil gehabt haben mag, so war sie doch gewiß nicht das ausschließliche Motiv, das ihn leitete, sondern der Steinmetzenmeister des Mittelalters hielt es mit seinem nicht unbedeutenden Rang, den er in der bürgerlichen Gesellschaft einnahm, sehr wohl verträglich, mit dem Geschäft der Aufsicht auch das eigene Handanlegen zu verbinden, und er nahm sich gewiß nie die leichtesten Parthien des Risses zur eigenen Ausführung, wofür Erwins von Steinbach Arbeiten am Münster von Straßburg zeugen. Unterdeß hatte Reinold, wie es scheint, als Steinmetzenmeister die Aufsicht auch über die außerhalb der Mauern des Klosters gelegenen Bauten desselben, denn ein Herumwandern in den entfernteren Kirchen blos für den Zweck der Wohlthätigkeit gegen Arme hätte sich mit Reinolds Beruf nicht wohl vereinigen lassen, sondern der wohlthätige Sinn äußerte sich nur gelegentlich auf seinen Reisen, die ihm seinen Beruf als Steinmetzenmeister zur Pflicht machten.

Man weiß, daß die Klöster Maler und Steinmezzen unterhielten, deren Anzahl je nach dem Reichthum des Klosters und der Anzahl seiner Gebäude so groß werden konnte, daß ihnen aus den kunstverständigen Mönchen des Klosters ein Meister gesetzt wurde. So gestand Bischof Otto von Freisingen dem Abt des Klosters Weihenstephan im Jahr 1146 das Recht zu, in der Stadt Freisingen conferendi et habendi mechanicos et artifices et negotiatores, scilicet praxatorem cerevisie, pictorem etc.

Carl Jäger, Pfarrer in Bürg.

Sardinische Alterthümer.

Der Ritter Alberto della Marmora, ein gelehrter Geolog und ausgezeichneter Antiquar, hat neuerlich die Bibliothek zu Marseille und das damit verbundene Antikenkabinet durchgemustert und dem Bibliothekar Jauffret interessante Untersuchungen mitgetheilt über verschiedene Idole aus Bronze, die er in Sardinien aufgefunden hat, ingleichen über eine Sammlung von Figürchen ähnlichen Gehalts, die sich in dem Museum von Cagliari vereinigt finden. Diese Idole scheinen sich auf die alte Religion der Phönicier zu beziehen. Auf das Gerücht, daß Exemplare verwandter Art auf den balearischen Inseln vorkommen, entschloß sich der Ritter della Marmora, letztere mit derselben Aufmerksamkeit zu bereisen, welche er auf das Studium der sardinischen Alterthümer verwendet hat. Die erste Frucht seiner Bemühungen ist bereits in den Verhandlungen der Turiner Akademie der Wissenschaften (1831) abgedruckt worden. Sie gibt einen hohen Begriff von der ausgebreiteten Gelehrsamkeit des Verfassers und erweckt lebhafte Wünsche nach der Bekanntmachung seiner Reise in Sardinien (4 Bände) mit Kupferstichen, wovon jenes vorausgeschickte Fragment nur eine Probe ist. —

Die Liebfrauenkirche und deren Kunstschätze in Halberstadt.

Die geistlichen Herrn, welche Halberstadt in den frühesten Zeiten regierten, haben die Stadt mit einer großen Anzahl von Kirchen geschmückt, welche derselben, schon in der Ferne, ein höchst interessantes und malerisches Ansehen geben. Der majestätische Dom, die ehrwürdige

Liebfrauenkirche und die zu St. Martini traten am imposantesten hervor. An dem geräumigen, mit schönen Linden bepflanzten Domplatze steht gegen Osten die herrliche Cathedrale, gegen Westen die Liebfrauenkirche. Das Alter dieser ist nicht genau anzugeben, der Erbauer höchst wahrscheinlich Bischof Arnulph, von welchem jedenfalls die Stiftsgebäude herrühren, die 1005 eingeweihet sind. Unter Bischof Dittmar wurde, um 1104, eine Restauration der Kirche vorgenommen, eine zweite, bedeutendere, unter Rudolph I. von 1136 bis 1147. — Die Kirche ist im einfachen Rundbogenstyl erbauet, hat zwei vier- und zwei achteckte Thürme und bildet in der neuesten Form ein sogenanntes griechisches Doppelkreuz mit anhängenden halbrunden Kapellen. Das jetzige Gewölbe des Hauptschiffes ist mit Rundbogen, das der Seitenschiffe mit Spitzbogen ausgeführt. Die Kirche hat ursprünglich eine flache Holzdecke gehabt, was man deutlich an den regelmäßig rinnenartigen Einschnitten der Balken unter dem Gewölbe, in welche die Holztafeln eingeschoben waren, ferner an den Frescomalereien erkennt, welche an den Wänden des Kirchbodens unter den Balken in den Vertiefungen zwischen den Kappen des Deckengewölbes sichtbar sind, und die als Gesimsverzierungen ursprünglich durch die ganze Kirche fortliefen. Auch die Wandflächen des Schiffes zeigen deutliche Spuren solcher Malereien, die schon im eilften Jahrhundert ausgeführt seyn müssen, da das jetzige Kirchengewölbe spätestens um 1140 unter Rudolph I. gebauet ist. Auch in dieser Zeit sind wahrscheinlich die Wandmalereien in der Kirche mit Kalk übertüncht, weil durch die Kappen der Gewölbe schon ein großer Theil derselben verdeckt wurde. In den Kapellen sind noch vollkommen erhaltene und von guter Hand ausgeführte Malereien, deren Typus, besonders in den Verzierungen, alt-byzantinisch ist. Wir haben versucht, die Kalktünche von den Frescomalereien abzunehmen. An manchen Stellen läßt es sich auf mechanischem Wege, durch Abklopfen und Ablösen bewerkstelligen, auf anderen kann man nur durch chemische Mittel Bahn gewinnen. Salzsäure mit Salpetersäure lösen den Kalk leicht auf. Vortreffliche und ziemlich gut erhaltene Staffelei-Gemälde aus der Zeit der Byzantiner bewahren die Barbara-Kapelle und die, in welcher die Canonici bei der Einführung ihre Gelübde ablegten. Eine Kreuzigung und Darstellungen von Heiligen mit Goldgrund. Wegen der an sich kleinen und noch obenein fest verschlossenen Fensteröffnungen sind diese Kapellen feucht und dumpfig und es ist sehr zu wünschen, daß die Bilder bald einen angemessenen Platz erhalten; sie sind für den Charakter der Kirche, unentbehrliche Zeugen und müssen sorgfältig bewahrt werden. Ein kleines werthvolles Staffeleigemälde, aus Dürers Schule, ist in den letzten Kriegsjahren verschwunden. Das Altargemälde, „das heilige Abendmahl" von Rodorich van Stopp, einem Nachahmer Rembrands, zeigt zwar die Mängel, nicht aber die schöne Wirkung der Gemälde dieser Schule. Dieses Bild, wie der ganze Altar, ist ein Geschenk des Dechanten Hafer von Urfahren, der die Kirche 1681 neu aufputzen ließ.

Unter den aus Holz geschnitzten, mit natürlichen Farben und Gold verzierten Figuren ist eine sitzend dargestellte Maria mit dem Christuskinde zu beachten, welche, wenn sie nicht italienischen Ursprungs, jedenfalls nach einem guten italienischen Vorbilde gearbeitet ist. Ehemals schrieb man ihr Wunderkraft zu. Die Chorstühle aus dem 12ten Jahrhundert sind trefflich, und mit Figuren, Rosetten und anderem Schnitzwerk reich verziert.

An den äußern Seiten der Wände, welche das hohe Chor von den Seitenschiffen sondern, befinden sich je sieben, im Ganzen 14 Figuren, Christus, Maria und die 12 Apostel lebensgroß darstellend, von Stuck en relief gearbeitet, deren jede durch einen geschmackvoll construirten und sauber verzierten Bogen gesondert ist. Die Figuren sind von edler Haltung, der Faltenwurf leicht und weit besser verstanden, als man ihn gewöhnlich auf den Gemälden der altdeutschen Maler findet; sie gehören dem eilften Jahrhundert. Statuen von hartem Sandstein sind an den Pfeilern des Schiffes, zum Theil mit unbekannten Chiffern bezeichnet, darunter eine sogenannte „Maria von Aegypten", unbekleidet und ganz behaart, von Engeln getragen; ganz besondere Aufmerksamkeit erregen drei derselben, von vier und fünf Fuß Höhe, ein heiliger Christoph, ein Laurenz, ein Stephan. An der Hauptfläche jedes Sockels steht ein altdeutsches A (A) wie sich dessen A. Altdorffer bediente; am Rande der oberen Platte: Nr. 6. Ich vermuthe, daß diese Statuen nach Modellen oder Zeichnungen des Altdorffer von einem Steinmetz gearbeitet seyen, als dessen Chiffer ich das Nr. 6 betrachte.

Wir dürfen wohl nicht vergebens wünschen, daß in der jetzigen Zeit, wo so vieles treffliche Alte wieder beachtet und zu Ehren gebracht wird, auch ein ausführliches, mit Zeichnungen versehenes, Werk, über diese Kirche und deren interessanteste Kunstschätze bearbeitet werde. Es ist gewiß auf die Theilnahme der Kunstwelt und auf guten Absatz zu rechnen.

Halberstadt, im Februar 1833.

Dr. F. Lucanus.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 29.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 9. April 1833.

Kunstgeschichte.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Eimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn. Erster Band, enthaltend der Original-Ausgabe ersten Theil. Mit 30 lithographirten Bildnissen. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cottaschen Buchhandlung. 1832. XXII. und 420 S. gr. 8.

Daß der Vater der neuern Kunstgeschichte längst eine Uebersetzung verdiente, und ein solches Unternehmen eben so wünschenswerth als gewünscht war, wird von Niemanden geläugnet werden; daß, sollte sie den beabsichtigten Nutzen stiften, diese Arbeit nicht ohne bedeutende Schwierigkeiten zu Stande gebracht werden konnte, hat wahrscheinlich bis jetzt dieselbe vergebens verlangen lassen. Wenn Italien selbst noch keine Ausgabe der Biographieen des Vasari besitzt, welche den Anforderungen der Kritik völlig Genüge leistet, so ist es leicht erklärlich, daß ein Uebersetzer, wenn er zugleich auch Commentator seyn sollte, durch die Größe und Mühseligkeit der Aufgabe zurückgeschreckt werden konnte. Um so mehr verdienen Bearbeiter und Herausgeber der gegenwärtigen deutschen Ausgabe den Dank der Kunstfreunde, indem sie zur allgemeineren Verbreitung des Werkes eines in mehrfachen Beziehungen so schätzenswerthen und vortrefflichen Schriftstellers beigetragen haben.

Wenn man bedenkt, wie vieles der fleißige Vasari während seines nicht über die gewöhnliche Dauer ausgedehnten Lebens als Maler und Architekt geleistet, auch ohne seinen künstlerischen Hervorbringungen einen höhern Rang anweisen zu wollen als ihnen gebührt, so kann man sich der Verwunderung nicht erwehren, wie ihm die Muße blieb, ein Werk von solchem Umfange auszuarbeiten, das sich über die Denkmale der bildenden Künste während drei Jahrhunderten verbreitet, welches langjährige Vorbereitungen, eigene Nachforschungen an entlegenen Orten und eine ausgedehnte Correspondenz nöthig machte, wobei er fast gar keine Vorgänger hatte und sich zum Theil eine eigene Sprache und Ausdrucksweise schaffen mußte. Die Nachwelt hat seine großen Verdienste anerkannt, und wenn sie dem Vasari den Ruhm eines ausgezeichneten Malers verweigern muß, so rechnet Italien dagegen ihn zu seinen classischen Schriftstellern. Der persönliche Charakter dieses Mannes machte ihn neben seinen theoretischen Kenntnissen der Kunst, die er in Michel Angelos Schule erworben, neben seinem gebildeten Geschmack und scharfen Blick, vor allem geeignet zu einer solchen Arbeit, die, in Bezug auf die Aelteren wegen Unzuverlässigkeit und Unzulänglichkeit der Monumente schwierig, in Hinsicht Mitlebender und kurz vorher Verstorbener wegen Nebenbuhlerschaft, Verschiedenheit der Ansicht, und Schulzwist leicht Anstoß geben konnte. Durch die Gunst, der er am Hofe des Herzogs Cosmus genoß, in einer Stellung, welche leicht Reibungen veranlassen konnte, zählte er bedeutende Staatsmänner und Gelehrte zu seinen Gönnern, Freunden und Rathgebern, und scheint mit der Mehrzahl der Künstler seiner Zeit in einem angenehmen oder wenigstens nicht feindlichen Verhältnisse gestanden zu haben. Wenn er sich, was selten vorkommt, gegen irgend einen Gleichzeitigen nicht gerecht zeigt, so muß man den Grund davon in einem früh eingewurzelten Vorurtheil der Schule, oder in mangelnder und falscher Kenntniß der Leistungen, oder endlich in dem Widerwillen suchen, welchen der Charakter und die Lebensart dieses oder jenes ihm einflößten, und welchen sein lebhafter Sinn so wenig zu bergen wußte, daß er ihn bisweilen von dem Menschen auf die Werke übertrug. Dieselbe Lebhaftigkeit hinderte ihn, das was er schrieb, genau zu überlegen, und so wie er in den die frühere

Kunstgeschichte behandelnden Theilen seines Werkes mit einer oft unverzeihlichen Flüchtigkeit auf- und nachschrieb, was er oder Andere beim ersten Anblick, oder nach bloßer Erinnerung, oder gar nach willkührlicher Meinung für richtig annahmen und hielten: so ließ er sich in den späteren Theilen zu mancher unüberlegten Aeußerung verleiten, die ihm wohl dann und wann Unannehmlichkeiten zugezogen haben mag, welche ihn in der neuen Bearbeitung seines Buches vorsichtiger machten. Unter allen Zeitgenossen ist mir indeß keiner bekannt, der von Vasari übel rede, den unruhigen, mit aller Welt in Zank und Hader lebenden Benvenuto Cellini ausgenommen, der über Giorgette Vasellario, wie er ihn nennt, mit ungebührlichen Ausdrücken herfällt.

Wie wenig Vasari überhaupt als ein genauer und, wo es die ältere Kunstgeschichte gilt, als ein hinlänglich unterrichteter und zuverlässiger Schriftsteller betrachtet werden kann, ist zu allgemein anerkannt, als daß ein weiteres Eingehen darauf hier nöthig wäre. Ueber dasjenige, was seit 1759, wo Bottari in Rom die Erläuterung und Berichtigung der Künstler-Biographieen unternahm, bis auf unsere Tage geschehen ist, Irriges zu verbessern, Dunkles aufzuhellen, Fehlendes nachzutragen, Verändertes anzumerken, gibt die Vorrede des Herausgebers gegenwärtiger deutschen Ausgabe (Seite III. bis XXII.) genügenden Aufschluß. Archivalische Forschungen sind leider erst an einigen Orten angestellt worden, und auch diese nicht überall mit der gehörigen Genauigkeit, so sehr man auch dem Fleiß und guten Willen derer, die sich damit befaßten, Anerkennung widerfahren lassen muß. Die des Pater Della Valle für Siena und Orvieto, Morrona's für Pisa und Rich a's für Florenz, sind gewiß sehr ersprießlich und dankenswerth; aber die des ersteren haben die genaueren des Herrn von Rumohr, jene des zweiten, die des Prof. Ciampi, der auch so manches auf die Denkmale in Pistoja sich Beziehende aufgehellt hat, nicht überflüssig gemacht, und in Florenz ist ohne Zweifel noch eine überreiche und belohnende Nachlese anzustellen. Arezzo, Perugia, Rom, bleiben noch übrig, mancher anderen Städte nicht zu gedenken.

Kommen wir nun wieder auf die vor uns liegende deutsche Ausgabe zurück, so finden wir in der schon erwähnten Vorrede des Herausgebers, nachdem sie sich über die Ausgaben des Originals (denen noch die Venezianische von 1828 und die kürzlich begonnene Florentiner, welche in einem Bande den Text der Rubin'schen von 1823 und neben einer Auswahl der wichtigsten älteren Anmerkungen auch manches Neue in fleißiger und geschickter Zusammenstellung zu liefern verspricht, beizufügen wären) und im Vorbeigehen über Vasari's schriftstellerischen Charakter und Darstellungsweise in treffendem Umriß verbreitet, Erläuterungen über die Art, wie dieselbe mit Anmerkungen versehen ist. Was ältere Commentatoren Wesentliches und noch jetzt Zeit- und Sachgemäßes geleistet, ist entweder vollständig oder im Auszuge mitgetheilt, mit Umgehung der lästigen Polemik, welche namentlich die Seneser Ausgabe fast auf jeder Seite füllt. Dasjenige, was die wichtigsten neueren Schriftsteller über Kunstgeschichte, wie Lanzi, d'Agincourt, Cicognara und Rumohr, an Berichtigungen und neuen Entdeckungen beigebracht, ist mit sonstigen Bemerkungen und Angabe solcher Veränderungen, als in unsern Tagen sich ergeben, sorgfältig nachgetragen, wodurch diese deutsche Ausgabe einen bedeutenden Vorzug vor den bisherigen Abdrücken des Originals erhält, welcher den Werth der den Charakter der Urschrift treu bewahrenden, dabei fließenden und bis auf Kleinigkeiten richtigen Uebertragung noch um Vieles erhöht. Daß mit dem Geleisteten der Cyclus des zu Leistenden nicht abgeschlossen sey, daß noch zu mancher Bemerkung und Berichtigung Raum bleibe, hat der Herausgeber, die Schwierigkeiten der Aufgabe erkennend, beides eingesehen und ausgesprochen. Es mögen deßhalb, indem wir vom Allgemeinen auf das Besondere übergehen, nachfolgende Uebersichten und Nachträge als ein, wenn auch nur geringer, Beitrag betrachtet werden, durch Vervollständigung der schönen und fleißigen Arbeit etwas zur Erhöhung ihrer Nützlichkeit für Kunstfreunde und Künstler beizutragen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Das Denkmal des Grafen Ludwig Casimir von Hohenlohe und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu Oehringen.

Es ist in diesen Blättern schon einigemal von den — sowohl in geschichtlicher als künstlerischer Beziehung bemerkenswerthen Monumenten die Rede gewesen, welche im Chor der Stiftskirche zu Oehringen aufgestellt sind und es hat namentlich in Nr. 18 des Kunstblatts von 1829 das schöne Denkmal des Grafen Philipp und seiner Gemahlin Maria von Oranien, von geübter Hand eine nähere Beschreibung erhalten. Wir glauben auf den Beifall der Kunstfreunds hoffen zu dürfen, wenn wir in Folgendem die Beschreibung eines andern jener Denkmale, nämlich das dem ebengedachten Monumente des Grafen Philipp zunächststehenden seiner Aeltern, des Grafen Ludwig Casimir von Hohenlohe und seiner Gemahlin Anna, geb. Gräfin von Solms-Laubach, geben.

Graf Ludwig Casimir, ein Sohn des Grafen Albrecht, — des nächsten Stammvaters des Hohenlohe'schen Fürstenhauses, hatte bei der — im Jahr 1555 zwischen ihm und seinem jüngern Bruder Eberhard, vorgegangenen Grundtheilung der ganzen Grafschaft Hohenlohe in zwei Theile, Neuenstein und Waldenburg, den Theil Neuenstein erhalten, und wurde der Stifter der noch jetzt in drei Aesten blühenden Hohenlohe-Neuenstein'schen Linie. Er war einer der ausgezeichnetsten Hohenlohe'schen Regenten, ein vorzüglicher Freund und Beförderer der Reformation und vermehrte die Herrschaft mit bedeutenden Acquisitionen.

Vermählt war er mit Anna, Tochter des Grafen Otto von Solms-Laubach, und starb am 21. August 1568. Seine Söhne beschlossen bald darauf die Errichtung eines Monuments.

Johann von Trarbach, Schultheiß und Bildhauer zu Alten-Symmern, war der Künstler, dem die Ausführung desselben anvertraut wurde.

Aus dem am 7. October 1568 mit ihm dießfalls geschlossenen Accorde, führen wir Folgendes an:

„zu wißen, daß annheut dato die Wolgebornne Herrenn, Herr Albrecht vnnd Herr Wolffgang, Grauen „vonn Hohenloe, vnnd Herreun zu Lanngenburg ꝛc. „gebrudere, dem Erbaren Johann vonn Trorbach,*) „Schultheißen zu Simmern, nachuolgende arbeit bestanndtsweiß, verliehenn vnnd angedinugt haben."

„Vnnd nemlich so soll er weylanndt deß auch Wolgebornen Herren Herrn Ludwig Casimirs Grauen „von Hohenloe vnnd H'renn zu Lanngennburg ꝛc. „Ihren Gd. freundlich geliepten H'rn vnd Vaters, „wolseliger gedechtnus, monumentum, Inn die kirch „zu Oeringen, an das orth, wie Inn getzaigt, gehörig, Jun seinem selbst aignen Costen, von einem „rainen stain, genannt der Andernacher stain, wie „er denselben Inn der nahe bey sich vnnd deßgleichen er zu Weilandt des wolgebornen Herrn Eberhardts, Grauen von Erpach ꝛc. monument gebraucht, „verfertigen vngeuärlichen dergestallt, das solch monument zum wenigsten In der Höhe Achtzehen „schue und In der braite zehen schue lang sein, „vnd wie es sonsten die notturfft nach gelegenheit „des angetzaigten platz, eruordert, gemacht werde, „Sonderlichen aber soll sollich monument oben vf „haben die Vfferstehung Christi, darunter wolgedachts meines gd. Herren Graf Ludwigen Casimirs ꝛc. und s. Gd. freundlichen l. Gemahel, der „auch Wolgebornen frawen, frawen Anna, geborner „gräuin von Solms ꝛc. **) Sambt beeder Ihrer „Gd. acht Anen Wapen, mit schilt vnd helm, hernacher darunter die bildtnus der hey. trifaltigkeit, „vnnter derselbigen die bildtnus vnsers einigen erlösers und selichmachers Jesu Christi, an einem „Crucifix, vnd darunder ain Landtschafft, volgendts „dazwischen vf der linken seiten wolermeltet meiner „gd. frauen, aber vf der rechten wolgedachts graf „Ludwig Casimirs, abcontrafehung, vnd bildnußen, „Inn einem küris, nach grosse Ihrer Gd. proportion, ledig vnnd knieudt seyen, vnnd darfür daß „helmlin, und über denselben besundere tafelt, vnden vnd oben, daranen gottselige trostsprüch, vnd „andere grabschrifften verfertigt Alles und Jedes „mit artlichen Columnis, vnd anderu zierlichen „kunstlichen vnd artlichen und besten bild vnd laubwerkh, zum allerschönesten verfertigen, Solches „auch mit den schwarzen schiferstein, vnnd Inn andere Weg mit farben, beschehenem vertrosten nach, „verfertigen vnd beraidten, vf form vnd gestallt, „alls wan es ein schwarzer marmolstein vnnd roter „Alabaster were, Allermassen wie solches die zugestellte vnd verfertigte Visirung verners mit sich „bringt, daß auch solches alleß zum bestenu, vleissigsten, seubersten vnnd dermassenn gemacht, das „einen beharrlichen bestandt gehabeu möge, alßdann „gedachter Johann von Drorbach deßhalben wehrhaft zu laisteu verspruchnus gethan ꝛc. Jusonderheit aber hatt gedachter Johan von Drárbach zusagung gethan, das solche arbeit, alle mitainander „vf Ostern, so man zeelen würdt Anno ꝛc. 70. gewißlich vnd zum allerlengsten verfertigt seyn soll. „Für vnd vmb solche arbeit, haben beede, meine gd. „Herren ꝛc. Ime versprochen vnd verwilligt Acht„hundert Gulden gemeiner des Landts zu frauckhen „wehrung ꝛc."

Unterm 18. Juni 1569 bat der Künstler dringend, ihm doch „die Wapen, sampt den Abcontersetungen vnd „Allem uothwendigen Bericht" zu übersenden, weil der

*) Der Name des Künstlers wird sehr verschieden geschrieben, nämlich: Trarbach, Trorbach, Drorbach, Drárbach ꝛc. Er selbst hat sich in einem Schreiben vom 18. Juni 1569 eigenhändig also unterzeichnet: „Johann vō Drorbach, Schulteiß vnd Bildhawer zu „Siemern." In dem obern Theile seines — im Uebrigen nicht gut erhaltenen Siegels, befinden sich die Buchstaben: I. V. T.

**) Gräfin Anna war zwar zur Zeit der Errichtung des Accords noch nicht gestorben, sie lebte vielmehr als Wittwe bis 1591. Es war aber gewöhnlich, daß das Denkmal für beide Gatten nach Absterben des Gemahls errichtet wurde, wenn auch die Wittwe noch am Leben war: es wurde alsdann nur die für Bezeichnung des Todestags bestimmte Stelle leer gelassen und erst nach eingetretenem Falle ergänzt. Diese Bemerkung ist ausser dem fraglichen Monumente noch an mehreren anderen in der Stiftskirche zu machen.

Sommer bereits zum Theil verflossen, ihm somit nur noch kurze Zeit zu Verfertigung eines solch stattlichen Monuments bevorstehe. In der vorgeschriebenen Zeit konnte dasselbe unter solchen Umständen nicht vollendet werden, jedoch wurde es noch im Spätjahr 1570 aufgestellt. Trarbach quittirte über den vollständigen Empfang der Accords-Summe am 2. November 1570.

Vergleichen wir nun die Ausführung mit der im Accorde enthaltenen Vorschrift, so ergibt sich, daß dieselbe im Allgemeinen in Anwendung gekommen ist; nur in Beziehung auf das Bemalen des Monuments mit bunten Farben, scheint sich der Künstler eine Abweichung erlaubt zu haben, indem er seinem Steine nur Eine — nämlich hellgraue Farbe gegeben hat, was seinem Geschmacke allerdings zur Ehre gereicht: denn wie sehr hat es der Kunstfreund an einem andern Denkmale in der Stiftskirche, das mit großem Fleiße in Alabaster ausgeführt ist, — auf welches wir vielleicht später zurückkommen, — zu beklagen, daß dasselbe mit Farben aller Art verunstaltet worden ist.

Am Sockel des Monuments befinden sich folgende Inschriften und zwar auf der Leiste des Sockels, unter den Bildsäulen des Grafen und seiner Gemahlin:

Obiit Anno 1568. Die 24. Augusti Aetatis suae 51.

Obiit 1594. Die 9. Maii Aetatis Suae 72.

Auf besonderen Tafeln des Sockels, mit goldenen Buchstaben auf schwarzem Grunde:

Non procul Illustris cubat hic Ludovicus in urna
Casimirus, Hohenloae Comes,
Flaminiis oriundus,*) amans qui pacis et aequi,
Hostisque litium fuit.
Primus et hic pure Christi sacra dogmata jussit
Suos doceri subditos.
Terra revicturam corpus tegit; astra cruore
Jesu redempta mens colit.

Et prope Solmiacis prognata Parentibus Anna
Cubat Maritum nobilem,
A teneris amplexa Dei quae dogmata pure
Idola damnauit Papae.
Claruit et vera in Christum pietate fideque,
Sanctissimisque moribus.
Ossa tegit tellus, Mens Christi sanguine lota
Nescia mori vivit Deo.

Die Bildsäulen sind kniend in Lebensgröße ausgeführt, der Graf in voller Rüstung, auf welche der Künstler großen Fleiß verwendet hat, mit ausdrucksvollem Gesichte und gefalteten Händen nach dem zwischen inne stehenden Crucifixe blickend; ebenso die Gräfin in einen Mantel gehüllt, mit gefalteten Händen nach dem Crucifixe sehend. Vor dem Grafen steht der Helm, in der Nähe ein Todtenkopf. Im Hintergrund erscheint eine Landschaft, über welcher unter einem Rundbogen Gott Vater und der heilige Geist in Wolken von Engeln umgeben, schweben. Zwei Engel halten Tafeln mit Trostsprüchen ausgefüllt. Der Bogen ruht auf zwei verzierten Korinthischen Säulen und in dem obern Theile des Monumentes sind die Wappen des Grafen und der Gräfin, wie ihrer Ahnen, angebracht, deren Ausarbeitung der Künstler sichtlich mit geübter Hand unternahm. Das Monument schließt mit der Auferstehung Christi.

Schade, daß auch dieses Monument von Beschädigungen nicht frei geblieben ist, welche bedauerlicherweise alle Monumente in der Stiftskirche mehr oder weniger betroffen haben.

— ch.

*) Es gab eine Zeit, wo die Genealogisten es als ihre größte Aufgabe betrachteten, den Ursprung der alten Dynastieen theils von den Helden des alten Trojanerlands, theils von berühmten Griechen- und Römer-Familien herzuleiten. Auch das Haus Hohenlohe, dessen Ursprung sich in das tiefste Dunkel des Mittelalters verliert, hatte gleiches Schicksal, indem es einige Genealogisten von dem Römergeschlechte der Flaminier abstammen ließen. Eine aus der Hohenlohe'schen Geschichte längst verbannte Fabel.

Gallerie Mossi in Turin.

Am zweiten October vorigen Jahres ist in Turin, in einem der königlichen Paläste, welcher nach Madame Christine de France benannt ist, die Gallerie Mossi eröffnet worden.

Als Monsig. Vincenzio Mossi, Erzbischof von Sida, ein Kenner der Wissenschaften und warmer Kunstfreund, 77 Jahr alt, in seiner Person eine der ersten Familien des Landes erlöschen sah, und seine auf mehr als eine Million Franken geschätzte Sammlung beisammen zu erhalten wünschte, vermachte er dieselbe durch ein Testament (1829) der Akademie der Künste in Turin zum Studium ihrer Schüler, und bat den verstorbenen König Karl Felix, jener Sammlung ein passendes Local anzuweisen.

Die Regierung bestimmte dem kostbaren Vermächtnisse einen Platz in den fünf großen Sälen des Palais de Madame, und der jetzige König Karl Albert von Savoyen vereinigte damit, vermöge eines Befehls, die besten der Krone zugehörigen Bilder, indem er zugleich verfügte, daß diese Gallerie den Namen des geistlichen Donatars führen solle, welchem letztern die Mitglieder der Akademie zum Beweise ihrer Dankbarkeit eine marmorne Statue zu errichten beschlossen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 30.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 11. April 1833.

Kunstgeschichte.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc.

(Fortsetzung.)

Nach Allem, was sowohl von italienischen als andern Forschern darüber angemerkt worden ist, würde es überflüssig seyn, bei dem Mangel an eindringender Kenntniß mit dem wahren Zustande der italienischen Kunst vor ihrem Wiederaufblühen, den man in Vasari's Werke gewahrt, bei der Verworrenheit der Begriffe, die er von manchem und namentlich von der Architektur hat, und bei den Widersprüchen, in welche er sich dadurch in den Lebensbeschreibungen verwickelt, stehen zu bleiben. Die frühere mittelalterliche Kunstgeschichte scheint er nur als nothwendige Einleitung zu den späteren Epochen, deren Denkmale ihm in reicherem Maaße zur Hand und mit seiner Schuldildung übereinstimmender waren, betrachtet zu haben: daher diese Art der Behandlung im Vorbeigehn, welche überdieß seine geringere Bekanntschaft mit den Monumenten der Lombardei und Unter-Italiens, so wie die Begriffs-Vermengung in Bezug auf einzelne Gegenstände der römischen Antiquitäten, für ihn nothwendig machten. Es mochte ihm, als er seine Nachrichten über diese alten Kunstwerke und Künstler mit rascher Feder niederschrieb; seinem Systeme vom Aufhören einheimischer italienischer Kunst zu lieb, Bestehendes übersehend, Unvereinbares verknüpfend, auf Chronologie wenig achtend — wohl nicht in den Sinn gekommen seyn, daß spätere Schriftsteller und Zeiten seine Worte als Evangelium annehmen und ein monströses Gebäude darauf fortbauen würden, welches umzustürzen so viele Mühe gekostet hat, daß noch jetzt die Spur seines Eindrucks auf die Gemüther nicht zu verwischen ist. So wie aber Florenz nachmals für die Kunstgeschichte die wichtigste Stadt Italiens wurde, so wollte Vasari auch seine Hypothese des Ursprungs derselben daran knüpfen, und hat, frühere und gleichzeitige Meister überblickend, seinem Cimabue eine Berühmtheit verschafft, welche durch Vorhandenes jetzt gewiß eben so wenig als schon zu Vasari's Zeiten zu rechtfertigen ist. Wie unsicher es mit der Chronologie in den Nachrichten von diesem Meister (S. 47—59), dem Herr v. Rumohr seine wahre, noch immer achtungswerthe Stellung in der wirklichen Historie angewiesen hat, stehe, ergibt sich aus der Vergleichung der Jahrszahl bei der Erzählung von der Anwesenheit Carls von Anjou in Florenz und seinem Besuche in Cimabue's Werkstatt, um dessen noch in S. Maria Novella befindliche Madonna zu sehen (s. S. 55. Anm. 2), deren feierliche Abholung nach der Kirche, wie Vasari sie zur Deutung des Namens des Borgo Allegri erzählt, sich übrigens in Siena mit Duccio di Buoninsegna's berühmter Altartafel für den dortigen Dom nach sieneſischen Chronisten im Jahr 1311 wiederholt hat. Wir finden zwar Cimabue's Todesjahr auf 1300 angegeben, aber es ist aus Urkunden bekannt, daß er noch 1301 (oder 1302 nach ehemaliger pisanischer Zeitrechnung) in Pisa arbeitete. Wir treffen dort den Magister Cimabove pictor mit einer täglichen Löhnung von 10 Solbi bei den Mosaik-Verzierungen der Tribüne des Domes beschäftigt, wo der pisanische Künstler Maestro Francesco ihm vorangegangen war, und Bardo, Ganaccio, Upechino und Turetto als seine Gehülfen vorkommen (s. Doc. XXVI. in Ciampi's Notizie della Sagrestia pistoiese p. 144). Er arbeitete dort namentlich an einem heiligen Johannes (zur Linken des Heilandes), der aber unvollendet blieb, so daß die Vermuthung Wahrscheinlichkeit gewinnt, er sey in demselben Jahre (1301) gestorben. Wenn es heißt, Cimabue (dessen Bildniß bei Vasari aus dem Gemälde im Capitel von S. Maria Novella, gewöhnlich Capella de Spagnuoli genannt, genommen ist) habe den heiligen Franz von Assisi nach der Natur gemalt, so muß man natürlich nicht glauben als sey dies wörtlich zu nehmen, was einen argen Anachronismus bilden würde. Hinsichtlich seiner wenigen Werke ist noch zu bemerken, daß das Bild an der Vorderseite des Altars in Sta Cecilia (S. 56) später in S. Stefano kam, und das Crucifix im Kloster von Ripoli (S. 59) wenn es wirklich

von ihm herrührt, sich noch daselbst befindet. Ein dem Cimabue beigemessenes, jetzt sehr verdorbenes und übermaltes kleines Bild, Madonna mit dem Kinde, sieht man zu Florenz in der Akademie der schönen Künste (Kleine Gemäldesammlung, Nr. 2.), auch soll er zu Padua in der Carmeliterkirche gearbeitet haben, aus deren Brande ein Kopf des heiligen Johannes gerettet wurde.

Gehen wir nun zum Leben des Arnolfo di Lapo oder Arnolfo, Sohn des Cambio aus Colle (S. 60—80) über, so gerathen wir nun in ein wahres Labyrinth von Irrthümern hinsichtlich früher mittelalterlicher Bauwerke, zu dessen theilweiser Berichtigung und Erläuterung neben den bereits im Buche beigegebenen Anmerkungen noch Folgendes dienen möge. Daß Vasari den sogenannten Magister Bonus, dem er so Vieles zuschreibt, mit Andern verwechselt, ist ganz klar. Die Kirche St. Andrea zu Pistoia, welche er dem Genannten beimißt (S. 62), gleicht in der Bauart den longobardischen Kirchen des 8ten und 9ten Jahrhunderts und namentlich jener von S. Bartolommeo, welche, wie aus den Urkunden im Archiv des Klosters hervorgeht, gegen 722 in Folge eines Vermächtnisses Gaidoals, Leibarztes eines longobardischen Königs, begonnen wurde. Die Inschrift des die Anbetung der Könige darstellenden Basreliefs heißt genau: Fecit hoc opus Gruamons magister bon. et Adeodat. frater eius, und am untern Theil des Architravs findet man die Jahrszahl 1166. Auch das Architrav der Thüre an der Nordseite von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia trägt die Inschrift: Gruamons magister bonus fecit hoc opus, und von demselben Künstler ist wahrscheinlich das Architrav der Kirche St. Bartolommeo mit der Inschrift 1167. Von der Kirche Sta Maria Maggiore in Florenz (S. 63) blieben nur äußere Mauer und Wölbung; Vasari in seiner fortgehenden Verwechslung des Gruamons mit dem Bonus theilt hier dem Ersten zu, was wahrscheinlich Werk des Zweiten war, der im 13ten Jahrhundert lebte. Bonus, der Sohn des Bonaccolto aus Florenz, arbeitete 1265 an der Wölbung von S. Jacopo zu Pistoia, und baute 1266 die dortige Kirche Sta Maria nuova, von der nur die Tribüne übrig bleibt mit der Inschrift, die seinen Namen und das Jahr trägt: A. D. MCCLXVI. tempore Parisii Pagni et Simonis Magister Bonus fecit hoc opus. 1270 baute er dort die Kirche S. Salvatore (gemäß der Inschrift der Façade). Der Palast zu Arezzo könnte wohl ein Jugendwerk von ihm seyn. — Die Zweifel über den Erbauer des Glockenthurms am Dome zu Pisa (S. 63), und ob er ein Deutscher gewesen, werden sich wohl bei dem Mangel genauerer Angaben nicht leicht heben lassen. Der Palast der Grafen Guidi zu Poppi, dessen Vasari, als eines Werkes Lapo's erwähnt (S. 71), soll bei dem Bau des Palazzo vecchio zu Florenz als Vorbild gedient haben, und für den Grafen Guido IV., Herrn des Casentino und Pfalzgrafen von Toscana errichtet worden seyn. Die reiche, mächtige und weitverzweigte Familie der Guidi, von deren starkem Schlosse Romena man noch schöne Ruinen bei dem Städtchen Pratovecchio sieht und deren Name in den florentinischen Chroniken so oft vorkommt, hinterließ mehrere Denkmale ihrer Bauluft. 1261 wurden die Mauern von Poppi und 1262 die Kirche auf dem Schlachtfelde von Campaldino durch die Grafen Guido Novello und Simon errichtet, wie die Inschriften besagen. — Daß der Bau der Carraiabrücke (1218) nach dem der Kirche von Assisi (1228) genannt wird (S. 71), ist einer der häufigen chronologischen Irrthümer. Die andere hier erwähnte Brücke in Florenz, P. Rubaconte (S. 72) heißt gewöhnlich Ponte alle Grazie (gebaut 1237); über das Pflastern der Straßen der Stadt spricht Malispini, der älteste Chronist (Cap. 129), und gedenkt der Arbeiten an der Abtei (Cap. 245) in dem nämlichen Jahre, wo er von Or san Michele, Anfangs eine Halle, dann Kirche, redet. Die neuerbauten Wohnungen an der Straße der Bardi (S. 73) stürzten auch später noch einmal ein; seit Cosmus I., der deßhalb eine Denktafel an die Stelle setzen ließ, war das Bauen dort streng untersagt.

Die Gründung der beiden Flecken S. Giovanni und Castelfranco im oberen Arnothal (val d'Arno di sopra; wonach ein Versehen in der Uebersetzung S. 74 zu berichtigen) durch die Florentiner geschah, um die ghibellinischen Familien der Pazzi und Ubertini, welche durch ihre Schlösser in dieser Gegend sehr mächtig waren, im Zaume zu halten, weßhalb beide Orte durch viele Privilegien begünstigt wurden. Was die Erbauung der Kirche Sta Maria del Fiore betrifft (S. 75), so sind Viele der Meinung, daß sie nicht 1298, sondern 1296 begonnen worden sey, indem in letzterem Jahre der Legat Pietro Valeriano im Monat April nach Florenz kam, wie u. A. aus einer der Kirche Sta Maria novella ausgestellten Urkunde hervorgeht. Daß schon 1160 die Gemeinde von Florenz den Plan hatte, den Bau zu beginnen, und den Consuln der Wolleweber-Innung den Auftrag dazu ertheilte, erhellt aus einer alten Inschrift, welche in der Metropolitana fiorentina illustrata (Fir. 1820 p. 9) mitgetheilt wird. Uebrigens ist aus Urkunden bekannt, daß 1298 beschlossen ward, den Domplatz, welcher zu verschiedenen Zeiten seine Form mehrmals verändert hat, zu vergrößern. Die angeführte neueste Beschreibung der Kirche (von G. del Rosso) gibt folgende Maaße an, welche von den Vasari'schen in Kleinigkeiten verschieden sind: ganze Länge 260 Ellen (flor. Braccien) 18 Zoll, eingeschlossen die Mauer von 3 Ellen 18 Zoll Dicke; Breite im Kreuze 160 Ellen, Breite

in den drei Schiffen 67 Ellen 2 Zoll, wovon auf das Mittelschiff 28 Ellen, auf jedes der Seitenschiffe 13, auf jede der Säulen 4½ kommen. — In der Vorhalle des öffentlichen Gefängnisses (Le Stinche) zu Florenz sieht man in einem Bilde aus Giotto's Schule eine Abbildung der Kirche in ihrer ursprünglichen Form.

Die Ursache der Unregelmäßigkeit des von Arnolfo erbauten Palazzo vecchio zu Florenz, hauptsächlich darin bestehend, daß man den Platz, wo die Wohnungen der ghibellinischen Uberti (nicht „Uberti und Ghibellinen“ wie S. 77) gestanden, nicht zur Baustelle ziehen wollte, wird von Vasari erläutert. Uebrigens sehen wir aus dem Leben des Baumeisters Andrea von Pisa, welcher für Walter Brienne, Herzog von Athen (der im Jahr 1342 auf Veranlassung König Roberts von Neapel nach Florenz kam, von wo man ihn bald wegen seiner Tyrannei vertrieb) an dem Palaste Vieles änderte und ihn in eine Art Veste umschaffte, in welcher der Herzog sich gegen das wüthende Volk vertheidigte (Machiavell, flor. Geschichte, II. Buch), daß die Florentiner zu jener Zeit von den Ideen zurückgekommen waren, welche den Arnolfo in der Entwerfung seines Planes gehindert hatten: denn gerade jener Theil, dessen Vasari im Leben Andrea's erwähnt und wo sich gegenwärtig das Zollamt befindet, nimmt die Stelle der ehemaligen Wohnungen der Uberti ein. — Was Arnolfo's Arbeiten in Rom betrifft, von denen Vasari in einer Anmerkung (S. 80) im Vorbeigehen redet, so ist zu bemerken, daß Papst Bonifaz drei Jahre nach Arnolfo starb (wenn die Angabe des Todesjahrs dieses letzteren richtig ist), und dieses Werk, wie Cicognara bemerkt, mehr im Charakter der römischen Cosmaten als im Styl der Florentiner ist.

Knüpfen sich an Cimabue und Arnolfo die Ideen von der edleren Ausbildung der gesunkenen Malerei und Baukunst, so finden wir bei Niccola Pisano (Niccola und Giovanni aus Pisa. S. 81 — 105) die Wiederannäherung der Sculptur an die antiken Monumente. Der Sarkophag, welcher die irdischen Reste der Gräfin Beatrice enthält (S. 82) und sich wieder im Campo Santo befindet, ist sowohl wegen seiner Schönheit, als wegen des Einflusses, den er auf die Bildung Niccola's ausgeübt hat, berühmt geworden. Er stellt übrigens, gemäß der Meinung Vieler (Rosini, Ciampi, de Rossi u. A.) nicht Meleagers Jagd, sondern Phädra und Hippolit dar; ein Sarkophag mit der Abbildung ersteren Gegenstandes, von römischer Arbeit, findet sich am nämlichen Orte.

In einem der Bücher des Archivs von S. Jacopo zu Pistoia (Ciampi, S. 122) findet sich 1273: Magister Nichole quondam Petri de Senis Ser Blasii Pisani, und in einem andern Document von 1272 wird er „intaliator seu sculptor petrarum et m. (marmoris)“ genannt. Er restaurirte dort den Altar mit Arbeiten „de marmore albo et puro de cararia. — Gegen Morrona's und della Valle's Meinung, daß der Bildhauer, von dem die Arbeiten über dem Architrav des pisaner Battisterio's (gebaut gegen 1153) und wahrscheinlich ein Heiland an der Vorderseite von S. Michele degli Scalzi in der pisanischen Vorstadt herrühren, Niccola's Lehrer gewesen, möchte wohl streiten, daß der Charakter dieser Sculpturen sie in das zwölfte Jahrhundert weiset. Daß Niccola sich größtentheils nach antiken Werken bildete, dafür sprechen sowohl seine eigenen Leistungen als der traurige Zustand, in dem sich die Bildhauerkunst noch ganz kurz vor seiner Zeit befand, wovon verschiedene Werke in Pisa, Pistoia, Lucca u. s. w. zeugen. Man vergleiche solche Arbeiten mit den Basreliefs am Grabe des heiligen Dominicus in der schönen von Guido mit Fresken geschmückten Kapelle in der Kirche des Predigerordens zu Bologna, welche aus den 25ger — 30ger Jahren Niccola's (1231) stammt, welchen Künstler wir 1273 (s. oben) noch lebend und thätig finden, und dessen Todesjahr, nach einiger Ruhezeit, Vasari auf 1275 bestimmt. Unter Gleichzeitigen nennt unser Biograph mehrere Male einen gewissen Fuccio (S. 85). Was die Streitfrage über diesen vorgeblichen Bildhauer oder Baumeister betrifft, so ist, gegen Cicognara's Annahme, zu bemerken, daß man noch an der Kirche Santa Maria sopr'Arno die gemalte Inschrift liest: Fuccio mi feci (fecie). Wahrscheinlich ließ dieser Fuccio die Kirche erneuern, denn sie stand schon 1180, wie ein vom Canonicus Moreni aufgefundenes Document zeigt. Wer die Königin von Cypern gewesen, deren Monument in Assisi von jenem Fuccio herrühren soll, liegt noch im Dunkeln. Gemäß der Chronik des Klosters, wo sie Eemba genannt wird, starb sie 1230. — Noch ist zu bemerken, daß der Gründer der nicht weit von Florenz entlegenen Abtei Settimo, Hugo, Graf von Brandenburg war (S. 84), verwandt mit dem sächsischen Hause und kaiserlicher Statthalter in Toscana, welcher im elften Jahrhundert starb und in der genannten Abtei beerdigt ward, wo (wie Dante, Parad. XVI. 127 gedenkt) sein Gedächtniß jährlich feierlich begangen wurde. — Die Madonna für die Kirche der Misericordia vecchia — jetzt Theil des Bigallo — (S. 87) ist wahrscheinlich von Andrea Pisano.

Gleich thätig, wie sein Vater Niccola, den er oft nachahmte, war Giovanni Pisano. Bei der Arbeit an dem berühmten Brunnen in Perugia (dessen Bildwerke in 80 Blättern von S. Massari gestochen und von G. B. Vermiglioli mit Erklärungen versehen worden sind) soll er Arnolfo die Lazo und (nach der Inschrift an demselben: Rubens me fecit. A. D. 1277) einen, wie es scheint, sonst nicht bekannten Rosso, als

Gehülfen gehabt haben. Daß Städte zweiten und dritten Ranges so kostbare und große Werke aufführten, kann den nicht befremden, welcher sich mit der Geschichte des Municipalwesens jener Zeit bekannt gemacht hat. — Die Madonna mit zwei Engeln an Sta Maria del Fiore (S. 93) ist noch vorhanden. Cardinal Niccolo von Prato (S. 98), welcher Giovanni in Prato und Pistoia bauen ließ, war 1300 in Florenz. Eine Abbildung der Kanzel, die von Giovanni 1301 für die Kirche S. Andrea zu Pistoia geliefert wurde (S. 99), findet sich bei Ciampi (Not. ined. tav. 3., wo auch eine der Sculpturen, 4. a.); die Geburt und das jüngste Gericht in derselben sind denen an Niccola's Kanzel in Pisa nachgeahmt. Die Inschrift, wie Vasari sie mittheilt (S. 100) ist unrichtig und von den Worten „hoc opus“ nichts zu finden. Das Weihwasserbecken in der Kirche S. Giovanni fuorcivitas in derselben Stadt, dessen Fuß von den drei theologischen Tugenden gebildet wird, die mit dem Rücken zu einem Dreieck verbunden sind, steht jetzt, beschädigt, nahe am Eingange auf der Nordseite der Kirche. Der deutsche Bildner, von dessen Kanzel in dem nämlichen Tempel Vasari redet, ohne Namen und Vaterstadt anzugeben, war vielleicht einer jener Lombarden, deren Anwesenheit in toscanischen Städten wir häufig finden. In pisanischen und pistoiesischen Urkunden von 1190 bis 1300 treffen wir die Meister Jacopo, Guido, Andreolo, Giovanni, Beltramo, alle aus Como, der Vaterstadt des berühmten Guido, und die Meister Lugano, Albertino, Rosso und Rognerio aus Mailand. — Nach Mariotti (Lett. perug.) lebte der Bischof Niccola Guidalotti von Recanati, dessen Grabmal Giovanni errichtet haben soll (S. 101) ein Jahrhundert später. — Die Vollendung der neuen Kanzel Giovanni's für den Dom zu Pisa setzt Vasari unrichtig in das Jahr 1320, durch einen Irrthum des Abschreibers der Inschrift veranlaßt, welcher in der letzten Zeile ventiensis statt undenis las (S. 102). Höchst wahrscheinlich bezieht sich auf diese Arbeit eine Inschrift, welche man an einer äußeren Säule des Doms an der Südseite sieht, mit folgenden Worten: In nomine domini amen. Borgogno di Tadi fecie fare lo pergamo nuovo lo quale e in duomo. Cominciossi corrente anno domini MCCCII e finito anno domini corrente MCCCXI del mese di Dicembre. Das Tabernakel über dem Haupteingange des Campo Santo (Madonna mit dem Kinde, vor ihr ein Knieender, nach Einigen Pietro Gambacorti, nach Andern der Bildhauer selbst) ist unbezweifelt Giovanni's Arbeit. So auch ein Pfeiler mit Basreliefs in Castel S. Piero, 10 Meilen von Pisa, wo in der Inschrift auch ein Leonardo als Schüler unseres Meisters angeführt wird. Die Thüre der Kirche S. Paolo zu Pistoia, welche Ciampi für Giovanni's Arbeit zu halten scheint, könnte wohl von dessen Schüler oder Gesellen Jacopo di Matteo da Pistoia seyn, welcher 1299 im Campo Santo beschäftigt war, und von dem die Bildsäule des heiligen Paul über genannter Thüre mit der Jahrzahl 1301 herrührt. Daß Giovanni auch in Elfenbein arbeitete, ergibt sich aus einer Urkunde vom Jahr 1299, wo er sich verpflichtet: „agere et procurare quod ipse faciet, complebit et perficiet opus eburneum quod incepit,“ wofür er 25 Pis. Lire erhalten sollte. Einen Sohn Giovanni's, Namens Bernardo, findet man als Gehülfen des Vaters in den Jahren 1299 — 1303. (Die Fortsetzung folgt.)

Neue Kupferstiche.

Ego dilecto meo. Gemalt von Carlo Dolce, gezeichnet von Cesare Ferrari, und gestochen von Giovito Garavaglia in Pavia. Preis 8 fl.

In dem Originale des vor uns liegenden Blattes stellt der Künstler die schöne Sünderin (cf. Evang. Luk. 7, 37), Maria Magdalena in dem Momente vor, wo sie zu dem Entschlusse gekommen ist, ihren bisherigen Lebenswandel zu verlassen und sich nun ganz ihrem himmlischen Auserwählten zu widmen, ihm sogleich das köstliche Oel, als ihr werthvollstes Besitzthum zu weihen, und ihm damit die Füße zu salben.

Die großartige Zeichnung und die leidenschaftliche, aber doch graziöse Haltung der schönen reuigen Sünderin, von der man nur das Brustbild sieht und die beiden Hände, womit sie die Oelflasche an ihren Busen preßt, der innige Ausdruck der himmelwärts gerichteten, seelenvollen Augen, der lebende, halb geöffnete überaus schöne Mund, alles dieses ist von dem Zeichner trefflich verstanden und von dem Kupferstecher auf das Befriedigendste wiedergegeben. Der Stich hat Kraft, Farbe und Harmonie, und die Anlage der Taillen, so wie die Töne des Fleisches und der Gewandung sind rein und entfernt von allem Metallglanze. Die Augen besonders und der Mund sind auf das Sorgfältigste modellirt und mit solcher Meisterschaft behandelt, daß man den warmen und zarten Pinsel des Meisters zu sehen glaubt. Mit nicht geringerem Talente sind die Hände und Haare bearbeitet. Selbst in dem Gewande und in dem Schmuckwerke zeigt der Kupferstecher seine große Fertigkeit und Sicherheit in der kupferstecherischen Mechanik.

Die Wahl des Gegenstandes und der Druck der Platte, welche dem Prinzen Friedrich August von Sachsen gewidmet ist, gereicht dem Unternehmer derselben, dem Chalkographen Luigi Bardi in Florenz, zu allen Ehren. Der Kupferstich, der beiläufig die Größe und Anordnung des Müller'schen Johannes von Domenichino hat, könnte von Liebhabern als dessen Gegenstück gebraucht werden. Lauer.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 31.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 16. April 1833.

Kunstgeschichte.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc.

(Fortsetzung.)

Dürftig und unsicher sind die Nachrichten, welche Vasari über Andrea Tafi (S. 106—113) und Gaddo Gaddi (114—122) beibringt, und der Mangel an urkundlichen Schriften wird daher um so fühlbarer. Es möge hier nur auf die Uebertreibungen hinsichtlich der Angaben über die Musivarbeiten im Leben des erstern, und auf die phantastische Ausschmückung im Leben des zweiten hingedeutet werden. — Die Stiftung des Vallombrosanerordens (S. 108) fand gegen 1040 statt; wenig später mag die Façade von S. Miniato el Monte und die nicht vollendete der Abtei unterhalb Fiesole seyn. Die Kirche zu Empoli ist aus dem Jahr 1093. Hinsichtlich des Guido von Como (ebendas.) begeht Vasari einen bedeutenden Irrthum in der Chronologie. Er war ein Zeitgenosse des Niccola von Pisa, und die Jahrzahl an der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja besagt 1250 statt 1199. Sie ist mit acht Darstellungen in halberhobener Arbeit aus dem neuen Testament geschmückt. — Ein Maler Vincino aus Pistoja (S. 111) kommt unter denen vor, welche 1299 und 1300 im Campo Santo arbeiteten, und wird in einer pisaner Urkunde erwähnten Jahres: Vincinus pictor de Pistorio Filius Vannis genannt. Er lieferte damals für die Kapelle des Campo Santo Maria mit dem Kinde, Johann Baptist und Johannes Evangelista. 1325 finden wir einen Vicino. Wahrscheinlich ist dieser Pistoiese derselbe, den Vasari im Leben des Tasi und Gaddo Gaddi einen Pisaner nennt, und welcher von Cimabue und Francesco von Pisa (Magister Franciscus pictor de s. Simone porte maris) 1301 unvollendet gelassenen Musaiken beendigte. Die Inschrift von 1321, welche Vasari anführt, wurde nach einem Brande durch neuangebrachte Verzierungen verdeckt.

Von den Werken des Aretiners Margaritone (S. 123 – 131) ist wenig mehr vorhanden, auch urkundlich ist er kaum bekannt, doch mag er mit Cimabue ungefähr auf derselben Stufe gestanden haben. — Die alten Mauern von Arezzo waren vom Bischofe Guido Tarlati von Pietramala, welcher 1327 zu Massa di Maremma starb, erbaut worden, die neuen ließ Herzog Cosmus errichten; wonach die Uebersetzung (S. 124) zu berichtigen ist. Das von Vasari (S. 125) erwähnte Crucifix, das man noch guterhalten in einem der Sacristei und dem Kapitel von Sta Croce gemeinsamen Vorzimmer sieht, muß aus den Jahren 1261 — 1264 stammen. Die Uberti und mit ihnen Farinata wurden 1258 aus Florenz verjagt, wohin sie in Folge des Sieges über die Guelfen bei Montaperti (4. September 1260) zurückkehrten. Farinata, den Dante im X. Gesange der Hölle feiert, war der einzige, welcher sich in der Raths-Versammlung der nach der Schlacht in Empoli versammelten Ghibellinen dem Vorhaben, Florenz zu zerstören, widersetzte. — Die Lettere perugine erwähnen eines Bildes des Margaritone in S. Francesco zu Perugia: der h. Franz, vor dem ans Kreuz gehefteten Heilande kniend, mit der Jahrzahl 1272.

Die fleißigen Forschungen und scharfsinnigen Erörterungen des Herrn von Rumohr über das Leben und die Werke Giotto's (S. 132—173) haben manche Zweifel und Unrichtigkeiten, welche sich in die Biographie dieses großen Künstlers eingeschlichen, aufgehellt und berichtigt, so daß hier nur noch für das Nachtragen einiger Kleinigkeiten Raum seyn wird. — Daß die Bilder im Palaste des Podestà Bargello — (S. 154) überweißt wurden, ist bekannt: neuerdings hegt man die Hoffnung, sie wieder herstellen zu können, und dieses älteste Bildniß Dante's würde mit dem wahrscheinlich gleichzeitigen, welches der Abate Misserini nebst dem der Beatrice in einem alten Codex der Laurenziana entdeckt und bekannt gemacht hat, so wie mit dem von Masaccio in der Kapelle der Carmeliterkirche gemalten, eine interessante Vergleichung darbieten. Nach Baldinucci's unverbürgter Aussage soll Giotto den Corso

Donati auch auf einer Tafel gemalt haben, welche sich zu seiner Zeit im Hause Del Nero zu Florenz befand, und von Cristofano degli Altissimo in dem noch in der der dortigen Gallerie aufbewahrten Bildnisse nachgeahmt worden seyn soll. Von den Werken in Sta Croce (S. 135) sieht man jetzt nur noch zwei in der Capella Spinelli: Christi Darbringung im Tempel und Mariä Heimgang, beide stark übermalt. Von den Darstellungen aus dem Leben Christi und dem des heiligen Franciscus an den Schränken der Sacristei gelangten die zwölf ersteren und acht zum zweiten Cyklus gehörige in die Sammlung der Akademie der schönen Künste, wo man sie noch sieht (jene in der größern Gallerie — Nr. 8 — diese in der kleineren — Nr. 4), die übrigen kamen in den Kunsthandel, wovon zwei: das Herunterſteigen des heiligen Geistes und ein Wunder, aus Rumohrs Besitz nach Berlin. (Gemälde-Sammlung des Museums. I. Abth. 145. 146). Die Bilder in der Kirche del Carmine gingen beim Brande derselben 1771 zu Grunde; auch die im Palaste sind verschwunden. — Das Gemälde des heiligen Franciscus für Pisa (S. 141) befindet sich, sehr verdorben, in der Kapelle des Campo Santo, gegenüber einer verschiedentlich für ein Werk Cimabue's und Giunta's gehaltenen Madonna. Von Giotto's Arbeiten im dortigen Campo Santo sieht man gegenwärtig nur noch zwei Bilder, welche 1625 restaurirt wurden, und von Rosini in seiner Beschreibung des Campo Santo ausführlich geschildert sind. Beide sind in schlimmem Zustande. In pisanischen Urkunden fand Ciampi den Namen Giotto's nicht; derselbe glaubt, Nello di Vanni aus Pisa, dem Morrona zwei zum Theil zerstörte, zum Theil durch Algarotti's Denkmal verdeckte Bilder zuschreibt, habe bei jenen Darstellungen aus dem Leben Hiobs geholfen: auf welchen Grund, ist nicht bemerkt. — Die Aechtheit des Crucifixes in der Minerva zu Rom (S. 139) ist sehr zu bezweifeln. Das Nonnenkloster am Thore von Faenza in Florenz (S. 152) ist nicht verfallen, sondern wurde abgetragen. Die Angabe, daß in einem für Lucca verfertigten Bilde Friedrich von Bayern dargestellt sey (S. 153), ist dahin zu berichtigen, daß es Kaiser Ludwig seyn soll, welchem Dante sein Buch de Monarchia widmete. Das Crucifix im Kloster Ognissanti (S. 160) sieht man noch in einer Kapelle, welche zur Aufbewahrung von Kirchengeräthschaften dient. Die Mutter Gottes von Engeln umgeben, mit dem Kinde auf dem Arm, welche in demselben Kloster war, und welche Bottari auf den Grund einer Angabe Richa's für ein Werk Cimabue's hielt, befindet sich in der Akademie der schönen Künste (Nr. 4). Eine ähnliche Darstellung, wie das von Michel Angelo gerühmte Bild, der Tod Mariä, sieht man zu Pisa in der dortigen Akademie auf einer kleinen Holztafel.

Giotto's vorzüglichstes Werk als Baukünstler ist der herrliche Glockenthurm des Domes zu Florenz. Die Vorsteher der Gemeinde trugen ihm auf: „sie wollten ein Gebäude errichtet haben, welches die Erwartung selbst Sachkundiger hinter sich zurücklasse und so prächtig sey, daß es durch Höhe und Beschaffenheit der Arbeit Alles, was Griechen und Römer zur Zeit der höchsten Blüthe ihrer Macht geleistet, übertreffe.“ Der Bau wurde am 28. Juli 1334 begonnen (Metropolitana fior. ill. p. 41.), nachdem zwei Jahre vorher Giotto ein Jahrgehalt bestimmt worden war, „damit er den Bau von Sta Maria del fiore fortsetze, und Florenz nicht verlasse.“ — Ueber die Arbeiten Giotto's in Padua und Mailand ist nur wenig bekannt. Nach Angabe alter Chronisten (s. Cicognara, Memorie sulla Calcographia) sollen die Zeichen des Zodiacus, die Handlungen des menschlichen Lebens, im Gemeinde-Palaste zu Padua, gewöhnlich dem Giusto aus Florenz, genannt der Paduaner, zugeschrieben, von Giotto's Hand seyn. In Mailand soll er Fresken im alten herzoglichen Palast gemalt haben, da wo jetzt Festungswerke sind. Das gegenwärtig in der Brera aufbewahrte Bildchen war früher im Collegium von Monkalto im Imolesischen.

Unter den Schülern Giotto's finden wir den Florentiner Puccio Capanna. Seine Arbeiten in S. Francesco zu Pistoja (S. 167) in der Hauptkapelle sind überweißt, außer einer heiligen Maria der Aegypterin, welche man in einem zum Altardienst gebrauchten Schranke aufbewahrt. Die Bilder aus dem Leben des heiligen Ludwig, in der Kapelle oder Sacristei gleiches Namens, welche wegen des von Donna Lippa de Rossi diesem Heiligen 1386 gestifteten Altars so geheißen wurde, sind erhalten. Ein Crucifix von Capanna in derselben Kirche, dem von Giotto's Hand, im Kloster Ognissanti ähnlich, kam in den Kunsthandel. Im Kapitel des Klosters sind andere Fresken, zum Theil von ihm begonnen, wie aus alten Denkschriften hervorgeht. Von seinen Arbeiten in der Unterkirche zu Assisi sind die Kreuzabnahme und Grablegung gestochen in W. Young Ottley's Series of plates etc. of de florentine school. (Nr. 25. 24.) — Weniger ist der Faentiner Pace bekannt. Lanzi erwähnt von ihm eines Madonnenbildes in der vormaligen Templerkirche zu Faenza, und spricht von Arbeiten Guglielmino's von Forli, der auch als Schüler Giotto's genannt wird, in der Franciscanerkirche dieser Stadt. In derselben Schule sollen auch noch ihre Bildung erhalten haben Giusto Menabuci aus Florenz, wegen seines langen Aufenthalts in Padua il Padovano genannt, und schon oben vorbeigehend erwähnt; Guariento aus Padua, Nello di Vanni aus Pisa u. A. In Bezug auf die vielen angeblichen Schüler Giotto's sowohl als auch im Allgemeinen, möge hier

übrigens beiläufig die Bemerkung stehn, daß der Leichtsinn mancher italienischen Kunstschriftsteller ans Unglaubliche grenzt, indem sie, oft ohne Rücksicht auf Coetaneität, nach Willkühr den einen zum andern in die Schule schicken. Wie sehr sträubt sich nicht oft Della Valle gegen Vasari in dieser Hinsicht, und wie Vieles hat sich wiederum der nämliche Della Valle, den neuere Florentiner dafür ihrerseits anfallen, zu Schulden kommen lassen!

Zu dem Leben der Bildhauer und Baumeister Agostino und Agnolo aus Siena (S. 174 — 191) enthalten die Sieneſischen Briefe und die italienischen Forschungen manche einzelne Zusätze und Berichtigungen. Ihr Hauptwirken finden wir in ihrer Vaterstadt. Dort befand sich schon vor ihrer Zeit Fontebrande (S. 175), der berühmte Brunnen, welcher dem gleichnamigen bei dem erwähnten Schlosse Romana die Ehre der Erwähnung in der göttlichen Comödie (Hölle, XXX. 60.) streitig machen wollte, gemäß der Inschrift 1193 von Bellamino gebaut wurde, und leider 1802 zum Theil verfallen ist. — Die Arbeiten in Arezzo (S. 176) wurden gegen 1281 ausgeführt; von denen in Bologna (S. 183) findet sich ein Stück, die Krönung Mariä, in einer der innern Kapellen der Karthause, welche jetzt zum Kirchhof umgeschaffen worden ist; die übrigen in einer Rumpelkammer in S. Petronio. G. Giordani, dem man eine fleißige Beschreibnng der dologn. Pinakothek mit historischen Notizen verdankt, wird nächstens eine genaue Schilderung derselben liefern. Die Eindämmung des Po (S. 184) durch Agostino und Agnolo ist eine jener oft wiederholten Unternehmungen, durch welche es endlich dahingekommen ist, daß das Strombette höher geworden als die Ebene der unteren Lombardei, welcher die Gewässer des Flusses in künftigen Zeiten nothwendigerweise Verwüstung und Zerstörung bringen müssen. Unter den Arbeiten in Siena geschieht noch deren am Fonte Gaja Erwähnung (S. 185), welcher 12 andere Brunnen und 380 Cisternen mit Wasser versorgt. Die inneren Werke daran leitete Jacopo di Vanni 1331, Maestro Lando und Agostino di Giovanni 1342 und 1343. Das Aeussere wurde erst ein Jahrhundert später vollendet. — Die Zunft der Calimara zu Florenz war die der Wollenweber (S. 187), welche ihren Namen von dem griechischen καλὸν μαλλὸ (schöne Wolle) herleitete.

Was Vasari, gegen das Ende dieser Biographie, über die Gold- und Silberarbeiten im Allgemeinen, und über die schönen Werke in S. Jacopo zu Pistoja im Besondern sagt, ist sehr verworren und unrichtig. Daß die von ihm genannten aretinischen Goldschmiede die ersten gewesen seyn sollen, welche mit dem Ciselireisen größere Arbeiten von einiger Güte ausführten, ist kaum glaublich. Die Werke von Gold und Silber in S. Jacopo waren schon im XIII. Jahrhundert so berühmt, daß die Beraubung der Kapelle 1293 durch Vanni Fucci ganz Italien mit Unwillen erfüllte, und Dante den Dieb unter den mit Höllenstrafen Geplagten nennt (Hölle, XXIV. 125). Im Jahre 1265 finden wir, daß die Werkmeister von St. Jacopo dem Meister Pacino (Pace) aus Siena einen mit Smalte und Gemmen verzierten goldenen Kelch zu verfertigen auftrugen; derselbe lieferte ein silbernes, mit Bildwerken verziertes Kreuz „unam crucem de argento habentem schulptas ymagines euangelistarum et aliorum sanctorum," wahrscheinlich ciselirte Arbeit. Die Altartafel (paliotto), deren Vasari als eines Werkes des Lionardo di Ser Giovanni Erwähnung thut (S. 189) wurde von Andrea di Jacopo d'Ognabene aus Pistoja gearbeitet und bereits 1316 vollendet, wie aus der langen Schrift in Smalte-Lettern hervorgeht, worin es u. A. heißt: hoc opus factum fuit — sub An. D. MCCCXVI. Indict. XV. de mense decembris per me Andream de Jacobi Ognabenis aurificem de Pistorio." In den Darstellungen auf derselben, zwölf Bildern in halberhabener Arbeit aus dem neuen Testament, und sechs Propheten, zeigt er sich als Nachahmer Niccola's und Giovanni's von Pisa. Die silberne Bildsäule des heiligen Jacob, nach Vasari Lionardo's Arbeit, ist von Maestro Giglio aus Pisa, wurde 1348 begonnen und 1353 beendigt. Im Inventar vom Jahr 1354 ist sie folgendermaaßen beschrieben: Unam ymaginem S. Jacobi qui stat ad sedendum super sede de argento cum bordone et Scarsella et gallerio in capite de argento in parte de auratam" (bei Ciampi, Seite 153, wo auch eine Abbildung, tav. IV. 2). Die Nische und übrigen Verzierungen an dem Altar sind von verschiedenen andern Meistern. Eine Seitentafel in Silber, zu der erwähnten von Andrea Ognabene, lieferte nach 1357 Meister Piero, Goldarbeiter aus Florenz, und als Gegenstück dazu die andern Lionardo di Ser Giovanni, welche er 1371 vollendete, und an der sich die Inschrift befindet, welche Vasari, der diesem Künstler den ganzen Altar zuschreibt, an welchem so viele Hände zu so verschiedenen Zeiten gearbeitet, irrig bei der Beschreibung der Statue des heiligen Jacob beibringt. Auch diese letzte Tafel enthält, gleich der des M. Piero, neue Darstellungen aus dem neuen Testament, welche die früheren Arbeiten bei weitem übertreffen. Ein Bild daraus hat Ciampi (tav. II. 3) in einer Abbildung geliefert.

Von den bei Jacob Lanfrani aus Venedig (S. 189) erwähnten Bauwerken, wurde die Kirche S. Francesco zu Imola später in ein Schauspielhaus umgewandelt, und St. Antonio in Venedig abgetragen. Von Jacobello und Pietro Paolo (S. 190) sind

die vierzehn Statuen des Architravs, von welchem in S. Marco das Presbyterium von dem übrigen Theile des Schiffes geschirden wird. Jacobello hatte einen Sohn Paolo, von welchem Arbeiten gegen das Jahr 1394 vorkommen.

Stephano aus Florenz und Ugolino aus Siena (S. 192 — 201) sind diejenigen, welche zunächst an die Reihe kommen. Von den Arbeiten des Florentiners ist fast gar nichts mehr vorhanden, und es erheben sich viele Zweifel gegen die Richtigkeit der Angaben Vasari's, wenn man bedenkt, daß er diesem Meister (S. 197) eine große Arbeit in S. Jacopo zu Pistoja zuschreibt, während aus dem Buche der Ausgaben der Kirche vom Jahre 1347 hervorgeht, daß sie von den Florentinern Alessio d'Andrea und Bonaccoso di Cino herrührt, als deren Gehülfen wir einen Girolamo, Tommaso di Lazzaro u. A. finden. Gemäß einer Notiz bei Ciampi (S. 95) ist dagegen von Stephano die Kapelle Bellucci in derselben Kirche, wo er auf einer Seite Adam und Eva mit dem Tode unter ihren Füßen, auf der andern den Heiland dargestellt hatte, welcher von Nicodemus und zwei weinenden Engeln zu Grabe getragen wird, welche Bilder jetzt überweißt sind. — Das bekannte Gemälde Ugolino's in Or san Michele zu Florenz (S. 200) befindet sich in Orcagna's berühmtem Tabernakel. F. Förster (Kunstblatt 1832 Nr. 32) erinnert an die Aehnlichkeit dieser Madonna mit der von Duccio.

Ueber den Sienesen Pietro Laurati oder richtiger Pietro di Lorenzo (S. 202 — 209) sind Vasari, Baldinucci und Della Valle wieder wie gewöhnlich im Streit. Die Werke dieses Künstlers an S. Spirito zu Florenz (S. 205) sind verschwunden. Einen Begriff von seinem ausgezeichneten Talente läßt uns das schöne Fresco im pisanischen Campo Santo, die Anachoreten, fassen (S. 201). Das kleine Gemälde in der florentiner Gallerie, welches Della Valle für den ersten Entwurf des genannten Bildes hält, ist wahrscheinlich nichts denn eine spätere Wiederholung. Dagegen dürfte ein Bildchen im Hause Frosine zu Pisa, gewöhnlich für Giotto's Werk ausgegeben, daranf Anspruch machen, eine Art von Versuch vor Entwerfung der größeren Arbeit gewesen zu seyn. — Das ehemals in Pistoja befindliche Madonnenbild wird jetzt in der flor. Gallerie aufbewahrt. Ebendaselbst sieht man eine kleine Madonna auf dem Throne von Engeln umgeben, mit der Inschrift: Petrus Laurentii de Senis me pinxit A. D. 1340. Eine größere Gottesmutter mit derselben Inschrift, früher unter einem Bogen und dann im Oratorium S. Anna zu Siena, findet man dort gegenwärtig in S. Pietro a ovile.

Der dritte in dem Kleeblatt berühmter pisanischer Bildhauer und Baumeister ist Andrea Pisano (S. 210 — 223). Es ist auffallend, daß Vasari nicht von der Einwirkung der Sculpturwerke des Niccola und Giovanni auf diesen jüngeren Künstler redet, dem sie doch näher liegan mußten als Giotto's Gemälde, besonders da Andrea Schüler Giovanni's war, wie aus den Urkunden des Doms von Pisa hervorgeht, wo wir gegen 1305 Andreuccius pisanus famulus magistri Johannis finden. — Daß die größere Madonna in der Misericordia (S. 214) nicht von Andrea sey, haben schon Cicognara und Rumohr bemerkt, die andere über der Seitenthüre (S. 215) wurde 1791 von ihrer Stelle genommen, und befindet sich jetzt an der Façade gegen das Battisterio hin. — Als die Florentiner Andrea mit Ausführung verschiedener Bauwerke beauftragten, war Arnolfo todt und Giotto abwesend (wonach die Uebersetzung, S. 215, zu berichtigen). Das Städtchen Scarperia am Fuße der Apenninen, mit mehr denn 5000 Einwohnern, wurde 1306 unter dem Namen S. Barnabà gegründet, um die im Mugellothale mächtigen Ubaldini im Zaum zu halten. Was Andrea's Arbeiten in Venedig betrifft, so zeigt sich Cicognara geneigt daran zu glauben und einige Statuen an der Façade von S. Marco für sein Werk zu halten, wenn sie nicht etwa von Filippo Calendario aus Venedig sind, welcher wenig bekannt geworden ist und in der Verschwörung des Marino Faliero umkam.

(Der Beschluß folgt.)

Berichtigung zu dem Aufsatz über Niccolo Petri. Nr. 25.

Die von mir angegebenen beiden Inschriften lauten vollständig und getreu wie folgt:

1. Nicholaus petri pitor de frorencia hoc depinsit opus MCCCLXXXXI (nun folgen noch drei Buchstabenreste, die ich aber nicht entziffern konnte).
2. Hoc capitulum quod intra totum datum est honorabili viro laurentio cimpolini et suis heredibus in perpetuum pro sepultura per capitulum provinciale fratrum minorum provincie thuscie et per consilium omnium fratrum discretorum pisani conventus il a quod in fra claustrum dicti capituli nullus unquam possit sepeliri sine ipsius laurentii et suorum heredum licensia et assensu haec autem concessio facta est a. d. 1390 die 20 mensis aprilis, qui laurentius fecit ipsum capitulum pictura et sedilibus adornari.

ef.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 32.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 18. April 1833.

Kunstgeschichte.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister ꝛc.

(Beschluß.)

Die Erhöhung der Mauern von Florenz, wovon Vasari (S. 216) redet, fand wahrscheinlich 1512 statt, als Kaiser Heinrich von Luxemburg die Stadt bedrohte. Daß die Zeichnung zu der von Andrea verfertigten Erzthüre des Battisterio von Giotto gewesen seyn sollte (ebendas.), ist nicht wohl zu glauben. Die Reste des Tabernakels für den dortigen Hauptaltar (S. 217) sieht man jetzt zum Theil in dem Vorhause S. Ansano bei Fiesole, wohin sie durch A. M. Bandini gekommen. Es ist wenigstens zweifelhaft, ob das Modell zu S. Giovanni Rotondo in Pistoja (S. 219) von Andrea herrühre. Mit der Erbauung dieser Kirche war 1339 Meister Cellino (nicht Cinello, wie durch Druckfehler S. 220) aus Siena, wegen seines langen Aufenthalts in Pistoja auch nach dieser Stadt benannt, beschäftigt, wie aus einem von den Werkmeistern der Kirche mit demselben geschlossenen Contract hervorgeht („locaverunt et concesserunt magistro Cellino qd. Nesis civi Sen. magistro lapidum ad construendum etc. ecclesiam etc. S. Johannis Bapt."). Von demselben Cellino ist das Grabmal des berühmten Dichters und Gelehrten Cino von Pistoja, dessen Werke mit einer sehr fleißigen Biographie Prof. Ciampi herausgegeben hat. Cellino arbeitete auch 1359 im Dom zu Pisa. — Andrea starb nach Vasari's Angabe 1345 in seinem 75ten (nicht 65ten, wie S. 224) Lebensjahre. Wenn Della Valle sagt, er sey 1345 Vorsteher der Maler beim Bau des Domes zu Orvieto gewesen, so beruht dieß vielleicht auf einer Verwechslung mit Andrea di Lippo oder einem andern Pisaner. Daß er auch in Metallen und Elfenbein gearbeitet hat, sieht man aus seiner wahrscheinlich spätern Grabschrift („ex aure candenti et pulcro elephanto"). Der Grabstein, der sich im Dom hinter der Kanzel im Schiffe zur rechten Hand befand, ist später von dort weggeräumt worden.

Es würde so unnütz als unmöglich seyn, dem Vasari in der aus Sacchetti und Boccaccio zusammengestellten Biographie des Buonamico Buffalmacco (S. 225 — 248) zu folgen und eine durchgängig historische Erläuterung derselben zu versuchen. Will man auch nicht so weit gehn, mit Hrn. von Rumohr an der Existenz dieses Malers, dem die Erzählungen jener Novellisten einen berühmten Namen gemacht, zu zweifeln, so kann man doch nicht umhin, Vasari's meiste Angaben für unerwiesen oder falsch zu halten. Auf wie schwachen Füßen der Bau dieser ganzen Lebensbeschreibung steht, zeigt sich u. A. bei den Fresken im Campo Santo, welche man gewöhnlich für Buffalmacco's Arbeit hält. Von den drei ersten derselben, der Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, gehören die beiden letztern wahrscheinlich dem Antonio Vite, den wir auch in Pistoja beschäftigt finden. Die auf der nördlichen Mauer des Campo Santo, welche am spätesten begonnen wurde, werden dem Buffalmacco zugeschrieben. Gott Vater mit dem Weltall, in den Winkeln S. Augustin und S. Thomas; die Erschaffung Adams und Eva's und ihre Vertreibung aus Eden; Cain's und Abels Opfer und der Brudermord; der Bau der Arche, die Sündfluth und Noahs Opfer. Daß diese Bilder und die früheren nicht von einer Hand seyn können, ergibt sich auf den ersten Blick, und Vasari selbst führt später im Leben Benozzo Gozzoli's die beiden letztern als dessen Arbeiten an. Das Bild der Genesis wurde (urkundlich) 1390 von Pietro di Puccio aus Orvieto gemalt, welchen Della Valle 1381 und 1387 im Dome letzterer Stadt mit Musikarbeiten beschäftigt findet. Derselbe lieferte auch für das Campo Santo ein Bild der gekrönten Jungfrau, das sich über der zweiten Kapelle der

Familie Aulla befindet und mit Versen geziert ist, welche es mehr als wahrscheinlich machen, daß das von Vasari mitgetheilte Sonett: „Voi che avvissate questa dipintura“ (S. 241) von demselben Verfasser herrühre.

Von Ambruogio Lorenzetti aus Siena (S. 249 bis 253), einem Bruder des Pietro Laurati, sieht man im Minoritenkloster jener Stadt jetzt nur noch eine 1340 gemalte Madonna (S. 250); die in dem Spitale, welches von Mona Agnese d'Orlando 1278 gestiftet, später Erziehungshaus und öffentliche Schule wurde, verfertigten Bilder sind verschwunden, so wie die im großen Spitale, wo man auch die 1481 von Christofano und Onofrio gearbeiteten Werke nicht mehr sieht. Dasselbe ist mit denen im Augustinerkloster der Fall, wohin später das Collegio Tolomei (nicht „Tolommeer“ wie S. 177 gedruckt ist) verlegt ward. Die Arbeiten im Palast der Signoria sind von 1338 und wurden schon im folgenden Jahrhunderte erneuert. Ueber andere Werke in Siena geben Della Valle, Lanzi, und Rumohr Auskunft. Ein in der Berliner Gemäldegallerie aufbewahrtes Bild auf Goldgrund: Darstellungen aus einem Nonnenkloster (I. 161), ehemals in der Sollyschen Sammlung, wird dem Ambruogio zugeschrieben.

Die Verkündigung in S. Basilio (S. 246) von dem römischen Maler Pietro Cavallini (S. 254 — 261) wurde 1785 bei Abtragung der Kirche zerstört. Sein Fresco der Kreuzigung in Assisi (S. 257) wurde gestochen in W. Y. Ottley's schon genannter Sammlung (Nr. 22). — Sein Schüler Giovanni da Pistoja (S. 260) ist wahrscheinlich der Maler, der unter dem Namen Giovanno di Bartolommeo Cristiani 1387 und 1388 im Dome zu Pistoja drei Bögen der Vorhalle, im Sprechzimmer der Werkmeister von S. Jacopo ein Cruzifix und im Gemeindepalast ein Bild des heiligen Jakob malte, wie sich aus pistojesischen Urkunden (Ciampi, S. 153) ergibt. Von ihm soll auch eine Lünette a Fresco, die Epiphanie vorstellend, mit der Jahrzahl 1380, herrühren. 1391 entwarf er die Zeichnung des neuen Altars von S. Jacopo. Der Giovanni Cristiani, welcher 1382 im Campo Santo zu Pisa mit Antonio di Vorgheſe malte, ist wahrscheinlich derselbe. Er neigt sich zum Style der Giottoschen Schule.

Simon und Lippo Memmi (S. 262 — 277), oder richtiger Simon Martini und Lippo Memmi, gehören, namentlich der erstere, zu den bekanntesten Künstlern des vierzehnten Jahrhunderts, was aber nicht hat verhindern können, daß Manches, was sich auf ihr Leben und ihre Werke bezieht, noch jetzt in Zweifel und Dunkel liegt. — Simon soll mit seinem Meister Giotto in Rom gearbeitet haben, wo dieser 1298 mit Musaiken beschäftigt war: ist dieß und Simons Grabschrift wahr, so war derselbe damals erst 14 Jahre alt. Unter dem Frescobilde der Madonna im Saale des Palastes zu Siena (S. 266), versteht Vasari vielleicht dasjenige, welches Mino da Simone dort 1283 malte und Simon 1321 erneuerte. Von ihm ist auch (1328) ein Chiaroscuro im nämlichen Saale, Guido Ricci von Foliano, Anführer der Sienesen bei Monte Marsi, darstellend, welches irrig dem Simone di Lorenzo zugeschrieben wurde. Einer ähnlichen Himmelfahrt, wie die im Pisaner Campo Santo (S. 269) erwähnt Lanzi als im Battisterio zu Siena befindlich. In der Beschreibung des dritten Bildes aus dem Leben des heiligen Rainer im Pisaner Campo Santo (S. 270) finden sich einige Unrichtigkeiten: statt vieler singenden Knaben kommt nur einer, und gar keine weibliche Figur vor. — Was die Bildnisse Laura's betrifft, so enthalten darüber ausser Cicognara's Geschichte das Leben Petrarca's von Baldelli (1797), Marsands Ausgabe der Werke dieses Dichters (Padua, 1820) und Palmerini's Verzeichniß der Werke Raffael Morghens (welcher bekanntlich ein Porträt unter der Benennung Madonna Laura angeblich von Simon Memmi, stach) interessante Notizen, ohne aber zu einem Schlusse zu führen. Daß ein Frauenbild in den Fresken Domenico Ghirlandajo's im Chore von Sta Maria Novella, welches Palmerini als Madonna Laura stach, und das mit der Ginevra de' Benci, ehemals im Hause Pandolfini zu Florenz, viele Aehnlichkeit hat, wirklich Petrarca's gefeierte Geliebte darstelle, hat wohl Niemand ernstlich geglaubt. — Die von Vasari (S. 276) angeführte Grabschrift Simons findet sich in Siena. Bottari's und Della Valle's Meinung, daß derselbe in Avignon gestorben sey, wobei sie sich auf nichts als die Worte des Necrologs von S. Domenico: „mortuus est in curia“ stützen, ist höchst unwahrscheinlich, besonders wenn man bedenkt, daß er Anfangs 1344, welches Jahr als sein Todesjahr angegeben wird, noch in Siena war.

Von dem, was Vasari dem Taddeo Gaddi (S. 278 bis 294) zuschreibt, ist Vieles untergegangen, Manches wohl gar nicht von ihm, wie die Sacristei in Sta Croce, aus welcher Joachims Verjagung aus dem Tempel und Mariä Geburt in Ottley's Sammlung (24. 27.) gestochen sind. Daß die bezeichneten Bauwerke in Florenz ihm angehören, darf man wohl mit ziemlicher Gewißheit annehmen. Keine Erwähnung geschieht übrigens in dieser Biographie des Ausbaues des florentinischen Campanile, welches Giotto unvollendet gelassen, und der sonstigen Arbeiten am Dome, wobei Oreagna ihm nachgefolgt seyn soll. Daß dieser Bau übrigens gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts unterbrochen worden war, geht aus dem Archiv des Doms hervor, wo wir 1360

den Wiederbeginn der Arbeiten verzeichnet finden. — Die Fresken in der Capella della stigmate im Franziskanerkloster zu Alvernia im Casentino (S. 289), wobei Jacopo von Pratovecchio geholfen haben soll, sind verschwunden, wahrscheinlich durch die große Feuchtigkeit zerstört, welche an diesem in einer Wildniß hoch gelegenen Orte keine Gemälde zu erhalten erlaubt, weßhalb man Kapelle und Kirche mit vortrefflichen Arbeiten in Terra cotta della Robbia verziert hat. Daß Taddeo noch mehrere Jahre nach 1350 lebte, in welche Zeit Vasari seinen Tod setzt, unterliegt wohl keinem Zweifel. Sechs kleine Bilder mit Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau Maria (in der ston. Akad. d. schönen Künste. Kleine Gall. Nr. 8) und ein Gemälde in drei Abtheilungen, die Krönung der Jungfrau, Maria mit dem Kinde, und die Kreuzigung vorstellend (aus der Solipschen Sammlung in Berlin, I. Abth. 153), werden für seine Werke ausgegeben.

Zur urkundlichen Begründung der Nachrichten von Andrea di Cione Orcagna (S. 295—313) haben die italienischen Kunstschriftsteller wenig gethan, und Rumohr war der erste, welcher den wahren Ursprung seines Beinamens auffand. Die Loggia de' Lanzi in Florenz, das Tabernakel in Or san Michele und die Fresken im Campo Santo zu Pisa reichen hin, seinen unvergänglichen Ruhm als Baukünstler, Bildhauer und Maler zu begründen. — Die Carthause (Certosa), drei Meilen von Florenz am Wege nach Siena gelegen (S. 310), verdankt ihre Erbauung 1341 dem Großseneschall Niccola Acciajuoli, für dessen Porträt das Bild eines eisengewappneten Mannes in der Sammlung der Akademie der schönen Künste (Nr. 41) gehalten wird, wo sich auch zwei dem Orcagna zugeschriebene Gemälde: Geißelung, Kreuzigung und Auferstehung (Kleine Gall. Nr. 3) und eine Verkündigung nebst verschiedenen Heiligen mit einer aus fünf kleinen Bildern zusammengesetzten Altarstaffel (Nr. 9) befinden. — Was über die Maler Giottino (S. 314—324), Giovanni da Ponte (S. 325 bis 328), Agnolo Gaddi (S. 329—359) und Berna (S. 340—345) anzumerken und nachzutragen war, hat in den Noten zur Uebersetzung seine Stelle gefunden, weßhalb hier nur die Bemerkung stehen möge, daß in dem Styl und der Weise der Giotto'schen Schule wenige Veränderungen vorgingen, und dieselben Darstellungen sich in denselben Formen wiederholten. Selbstständiger ist der Sienese Duccio di Buoninsegna (S. 346 bis 351): über ihn haben, bei der Unzulänglichkeit der von Vasari aufgezeichneten Nachrichten, Della Valle, Rumohr und Fr. Förster (Kunstbl. 1832. Nr. 31. 32.) einzelne schätzenswerthe Notizen geliefert, worauf hier verwiesen wird. Der Marmorboden des Doms zu Siena ist wohl nicht von ihm. — Das Kloster zu Sue-

vereto in der Maremma, 1280 gebaut, ist gegenwärtig aufgehoben. 995

Der Streit hinsichtlich des Vaterlandes des Antonio Veneziano (S. 352 — 359) ist noch unentschieden. In Urkunden kommt er als M. Antonius quond. Francisci de Venetiis pictor vor. Im Campo Santo zu Pisa malte er mit zwei Gehülfen die drei Bilder aus dem Leben des heiligen Rainer, welche sich denen von Simon Memmi anschließen. Vasari gibt 1381 und Bottari 1383 als sein Todesjahr an, aber wir finden ihn noch 1387 (nach Pisanischem Styl, — 1388 gewöhnl. Zeitrechnung) in Pisa, wo er die Unterlage der Bilder Orcagna's u. A. („pro inchiostramento de suprad. purgatorio, inferno et paradiso et aliis storiis") malte, woher auch Rosini's Meinung, daß er diese und Laurati's Bilder zum Theil erkennert, Wahrscheinlichkeit gewinnt. 1388 (87) malte er die Capella degli Organi im dortigen Dom, welche später überweißt wurde. — Wenn die in der I Ausgabe enthaltene sogenannte Grabschrift Antonio's nicht etwa von einem Freunde Vasari's selbst herrührt, so könnte man glauben, daß er durch sie zur Annahme vermocht worden sey, daß er nur in seiner Jugend die Malerkunst ausgeübt habe. Ist aber die Annahme wahr, und lebte also Antonio noch lange nach 1387, wo wir ihn als Maler beschäftigt finden, so ist es gar nicht unmöglich, daß Paolo Uccello sein Schüler gewesen, wie es S. 359 heißt, was Lanzi, auf das angebliche Todesjahr 1281 sich beziehend, verneinen zu müssen glaubte. Der genannte Schriftsteller gedenkt eines andern Antonio Veneziano, der um 1500 in Osimo gemalt haben soll.

Jacopo vom Casentino (S. 360 — 366), dessen schon oben vorbeigehend Erwähnung geschah, malte meist in Arezzo, wo aber wenig von ihm vorhanden ist. Seine Arbeiten in Alvernia sind, wie schon bemerkt, untergegangen. Von weit größerer Wichtigkeit ist Spinello aus Arezzo (S. 367 — 384), dessen vortreffliche erhaltene Fresken in der Kirche S. Miniato al Monte ihn unter die ausgezeichnetsten Maler seiner Zeit setzen. Sie stellen in einer Reihe von Bildern das Leben des heiligen Benedict dar, und überraschen durch die Mannichfaltigkeit der Gruppirungen, die Schönheit der Zeichnung und das Relief, welches der Künstler ihnen zu geben wußte, so wie durch die Originalität der Erfindung. Seine Arbeiten im Dom zu Arezzo sind leider mit so mancher anderen untergegangen; eben so ist sein Bild im Kloster von Camaldoli im Casentino, wo man jetzt nichts als einige geschmacklose Gemälde Vasari's sieht, nicht mehr daselbst vorhanden. Die Freescobilder aus dem Leben des heiligen Ephesus und Politus im Campo Santo zu Pisa sind aus dem Jahre 1392 (91) und er

wird in den Urkunden „Magister Spinellus olim Luco pictor de Aretio“ genannt. Die Zeit des Aufenthalts Spinello's in Pisa gibt Vasari übrigens richtig an: Pietro Gambacorta, nach dessen Tode dieser Maler wegen der dadurch ausgebrochenen Unruhen die Stadt verlassen haben soll (S. 381), wurde am 21. October 1392 durch Jacob Appiani ermordet. — Ein ihm zugeschriebenes Abendmahl auf Goldgrund sieht man in der Berliner Gemäldesammlung I. Abtheilung Nr. 155.

Gleichzeitig, jedoch als jüngerer Künstler, lebte der Florentiner Starnina (S. 385 — 390), welcher nach der Empörung der Ciampi (nicht „Fall der Ciompi“ wie S. 386) — einer Reaction der niederen Classen (Wollenwäscher, Färber, Walker und anderer Arbeiter, die zur Arte della lana gehörten) gegen die Aristokraten, welche am 22. Juli 1378 zum Ausbruch kam — seine Vaterstadt verließ und nach Spanien ging. — Als dessen Schüler nennt Vasari nur vorübergehend (S. 387) den Antonio Vite, welcher zu Pisa im Capitel des Augustinerklosters eine Passion malte, und von dessen Theilnahme an den gewöhnlich dem Buffalmaco zugeschriebenen Bildern schon oben die Rede war. Zu Pistoja in der Kirche St. Antonio malte er die Geschichte dieses Heiligen, als Nachahmung der von Starnina in Sta Croce gearbeiteten, und lieferte wahrscheinlich die Fortsetzung der von Puccio Capanna unvollendet gelassenen Fresken im Capitel von S. Francesco. Zu Prato im Palast de' Ceppi stellte er das Leben des Marcus, Gründers dieses frommen Instituts dar. Alles dieß ist entweder völlig oder fast ganz untergegangen. (Vergl. auch Ciampi a. a. O. S. 106). Wahrscheinlich lebte er noch 1427 in Pistoja. — Die Einnahme Pisa's fand nicht 1409 (S. 389), sondern am 9. November 1406 statt. — Mehr oder minder dürftige Lebensnachrichten über die Maler Lippo (S. 391 — 395), Don Lorenzo (S. 396 — 402), Taddeo Bartoli (S. 403 — 410), Lorenzo di Bicci (S. 111 — 420), von denen nur der vorletzte eine besondere Beachtung verdient, beendigen das Buch.

Um nun schließlich ein Wort von den Bildnissen zu reden, welche gegenwärtige deutsche Ausgabe zieren, so sind diese treu-lithographirte Nachbildungen der Orinal-Holzschnitte, welche die Giuntische Ausgabe begleiteten, und unter Leitung des Professor Schlotthauer in München ausgeführt. Das Werk gewinnt dadurch einen neuen Vorzug vor den späteren Ausgaben der Urschrift, in denen seit Bottari's Zeit die Bildnisse allmählig immer mehr von den ursprünglichen abgewichen sind. Es bleibt nun dem Referenten nichts hinzuzufügen übrig, als der Wunsch und die Hoffnung, bald die Fortsetzung dieses mit Sachkenntniß, Fleiß und Liebe begonnenen Unternehmens in diesen Blättern anzeigen zu können.

Buyukdere am Bosphorus, Febr. 1833.

Alfr. Reumont.

Griechenland.

In einem der Kanäle des alten Athens wurde unlängst eine herrliche Statue gefunden, die man für die des Theseus hält; sie ist nackt, über Lebensgröße, wie der Apollo von Belvedere, vom schönsten Marmor, im besten Geschmack, und mit Ausnahme des Kopfs und der Füße vollkommen gut erhalten. Ersterer wurde jedoch auch noch unfern der Bildsäule gefunden, und kann leicht wieder hergestellt werden. Auch ist man da, wohin man gewöhnlich die alte Stadt verlegt, auf einen Tempel mit drei noch stehenden Säulen unter dem Boden gestoßen. Um diesen begrabenen Schatz des Alterthums in seinem ganzen Umfange zu erheben, müßte man rings um denselben Ausgrabungen bis zu 80 Fuß Tiefe vornehmen; allein hiezu fehlt es an Geld, und die Leute sind gegenwärtig dort so baulustig, daß das Ganze in Kurzem mit neuen Gebäuden wieder überdeckt, und vielleicht von Neuem auf immer begraben seyn wird.

(Literary Gazette.)

London.

Das Morning-Chronicle berichtet, Sir J. Soane habe England und der Wissenschaft ein großartiges Geschenk gemacht. Dieser gelehrte Kenner der ältern und neuern Literatur und Geschichte sammelt schon seit 30 Jahren Bücher, Manuscripte und Antiquitäten und hat mit großen Kosten jetzt ein Museum zu Stand gebracht, das die seltensten Werke und die merkwürdigsten Ausgaben, und sowohl plastische Kunstwerke als historisch-merkwürdige Geräthe aller Art und aller Zeiten enthält und sich nicht allein durch die Reichhaltigkeit der Gegenstände, sondern auch die kritische Ordnung besonders bezeichnet. Sir Soane hat nun nicht allein die vorhandene Sammlung der Nation gegeben, sondern noch ein Capital von 30,000 Pfund Sterling deponirt in dreiprocentlichen Obligationen, wovon die Rente 900 Pfund jährlich und 200 Pfund als Zins von einigen Häusern zur Unterhaltung dieses Museums verwendet werden sollen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 33.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 23. April 1833.

Kunstgeschichte.

Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. Herausgegeben von dem Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde. IIIres und IVtes Heft. Nürnberg bei Johann Leonhard Schrag. 4. 1828 — 1831.

Das dritte der vorliegenden Hefte ist dem Leben und den Werken Wenzel Jamitzers, des kunstreichen Goldschmidts gewidmet. Sehr passend wird gleich in der Einleitung seine stille ehrenhafte Thätigkeit mit dem vielbewegten Leben eines Benvenuto Cellini in Gegensatz gebracht und ebenso treffend schließen sich daran die Bemerkungen über das Wesen und die Richtnng einer Kunstthätigkeit, die in unseren Tagen eines gänzlich unhistorischen, alles Hergebrachte und Traditionelle wie altväterisch verschmähenden Treibens fast bis zum Handwerk herabgesunken ist. Es ist eine Bemerkung, die von allen Seiten her Bestätigung findet, daß die Kunstthätigkeit fast eines jeden Volks, wenn sie eine gewisse Höhe und mit dieser eine gewisse Entfernung von der nun schon mißverstandenen Tradition erreicht hat, sich in zwei Richtungen theilt, indem die eine derselben die freie Bewegung der emancipirten Phantasie bezeichnet, während wir sie nach der andern Seite mit Hintansetzung alles inneren Gehaltes in eine handwerksmäßige Thätigkeit versinken sehen. Technische Fertigkeit und künstlerischer Ideenreichthum befinden sich von dieser Zeit an mit seltenen Ausnahmen in einer kaum versöhnbaren Spannung, und die früher nie gekannte Trennung von Kunst und Handwerk ist von nun an mit Nothwendigkeit gegeben, so wie die häufig wiederkehrenden Verwechselungen und Mißverständnisse, welche in Absicht beider vorkommen, eben so consequent daraus folgen.

Jamitzer's Leben fällt schon in eine Zeit, welche jenseits jenes oben angedeuteten Culminationspunkts der deutschen Kunst liegt und wo wir bereits den ersten Versuchen, eine solche Trennung hervorzubringen, begegnen. An seinen eigenen Bestrebungen aber möchte etwas der Art kaum nachgewiesen werden können, indem bei ihm innere Tüchtigkeit und Tiefsinn mit einer unverdrossen sorgsamen Bemühung und alles was zur Darstellung gehört, sich im Gleichgewicht befinden. Aber trotz dem, daß sein Leben in einer, in Beziehung auf die frühere, ungleich historisch bekanntere Zeit fällt, begegnen wir doch gleich bei der Bestimmung auch des Aeußerlichsten seiner Lebensverhältnisse Schwierigkeiten und Widersprüchen. Von Neudörffer nämlich wird bei der Aufführung seines Geburtsjahrs 1508 Wien als seine Vaterstadt angegeben, während Sandrart und Doppelmaier Nürnberg dazu machen möchten. Von der Zeit, wo er sich nach Nürnberg gewandt, wissen wir nichts, und nur das Jahr, wo er als Bürger und Meister eingeschrieben wurde, ist uns aus den Worten Neudörffers: „ward 1534 Meister" bekannt, was noch durch die von dem Verfasser in dem königlichen Archiv entdeckte Notiz in einem Bürgerbuch bestätigt wird: „1534 questa post Exaudi, adj. 20. Maj dederunt quilibet 4 fl. Wärung et juraverunt — unter 20 neu aufgenommenen noch: Wenzel Gamitzer Goldschmit."

Ihm ist in brüderlicher Liebe ein treuer Gefährte in dem neben ihm genannten Bruder Andreas beigegeben. Von beiden lesen wir bei Neudörffer die schönen Worte: „das fürnehmste Stück, das mir von ihnen beiden am besten gefällt, ist, daß sie beide ihren Vater und Mutter, damit sie ihnen Ehre und alles Gute erzeigen mögen, von Wien hieher haben bringen lassen, darum hat Gott auch gleich ihre Söhnlein, wie man sieht, mit Kunst und Gnaden begabt." Er war also verheirathet, doch erlaubt ein in den norischen Bildnißsammlungen anzutreffendes schlechtes Porträt mit der Unterschrift: Anna Wenzel Jamizerin, Aetat. 54 und ein viel später, als die Neudörfferische Nachricht (1547), am 11. Mai 1563 geborener Christoph Jamitzer keinen sicheren Schluß auf die nächsten Verwandtschaftsverhältnisse von Gattin und Sohn. Nur von dem schönen Zusammenleben beider Brüder lesen wir noch einmal bei dem oben genannten Schriftsteller: „diese zwei Brüder

sind auch in Erfindung der Kunst, auch in Vertheilung ihrer gemachten Arbeit also einig, daß keiner das Seine von dem Andern fordert, noch viel weniger das wenigst oder mainst vor dem Andern verbirgt!“ Vier Kaiser: Carl V., Ferdinand I., Maximilian II., und Rudolph II. hatten ihn zu ihrem Goldschmid angenommen und ihm erlaubt, sich so zu nennen. Dieser Umstand und die Nachricht, „daß er allerhand mathematische Instrumente mehrentheils von Silber und vergoldt“ besessen habe, lassen auf Wohlhabenheit schließen. Zu dieser gesellte sich auch äußere Ehre: er wurde 1556 zu einem Genannten des größeren Raths erwählt und kam 1573 in den Rath. Er erreichte ein Alter von 78 Jahren und starb, wie Neudörffer meldet, 1585 den 15. December, welche Angabe durch das Todtenregister des Sebalder Pfarramts und durch dieselbe Jahreszahl auf seinem Grabstein bestätigt wird, wogegen die Angabe Doppelmeiers auf daſselbe Datum des Jahres 1586 falsch zu seyn scheint. Er liegt mit seiner Frau und Kind auf dem Kirchhof zu St. Johannis in dem Grab 664 begraben. An der Rückseite des pultähnlichen Steinkissens befindet sich eine bronzene Tafel, von welcher eine als treu verbürgte Copie in zierlichem Kupferstich unserem Hefte beigegeben ist und die der Text folgendermaßen beschreibt: Zweck und Tendenz seines Lebens, Lieblingsbeschäftigung und Richtung seines Geistes und seiner Ansichten wollte wahrscheinlich der alte Meister noch an seinem Grabsteine den Zeitgenossen und Enkeln versinnlichen, drum finden wir daran, außer Bildniß und Wappen, noch die vier sitzenden Figuren in den Ecken als Sinnbilder der Elemente, jede einen Körper oder Werkzeug in den Händen haltend, das sich auf Messwerk, Optik und Perspective bezieht. Links oben die Luft, die Trägerin des Tons mit der Tuba und dem Adler zu Füßen, eine leere Tafel und einen viereckigen rosettenförmig geschliffenen Körper in den Händen; links das Feuer mit Richtscheit und Lineal im Arm, die Sonne, Fackeln und Jupiters Blitzetragenden Adler zu Füßen, einen sechseckigen geschliffenen Körper in der Hand; unten das Wasser mit Muschel, Anker, Delphin, einer kleinen Scheibe und wenn wir uns nicht irren, einem Seerohr oder auch nur einem Stabe in der Hand, und gegenüber die Erde mit Füllhorn, Schnecken und Eichhörnchen charakterisirt, mit Cirkel und Abmessen einer Tafel beschäftigt. Zwischen Bildniß und Wappenschild hat er die Allnährerin Natur, mit ihrem Frucht- und Blumenkorb auf dem Haupte, gestellt, und unten spielen Eidechsen, weil er es gewohnt war, dergleichen kleine Thiere überall zur Belebung und Abwechslung bei seinen Arbeiten anzubringen. Ohne Zweifel ist das Ganze nach seiner Zeichnung und Angabe gefertigt und befindet sich auch in gutem Stande.“

Die für ächt angenommene Form seines Namens: Jamitzer, nach anderer Schreibweise Gemitzer (Jamnitzer) ward von ihm selbst in seinen späteren Jahren mit Jamnitzer (Jamnitzer) vertauscht, wie er sich auf einem von ihm selbst gefertigten Schaustücke mit seinem Brustbilde schreibt. Auffallender aber ist die höchst spaßhaft klingende Verwechselung, welcher dieser Name zu Grunde liegt, und nach der ihn Malpé: Notice sur les graveurs etc. als: Jamnitzer, genannt der Janitschar, aufführte. Wir wagen kaum darauf hinzudeuten, daß dieser Entstellung und dem ganzen, übrigens auch in seiner unverdorbenen Form nicht deutsch klingenden Namen etwas anderes noch zum Grunde liege, was dann vielleicht zu der in so vieler Hinsicht räthselhaften Persönlichkeit gut stimmen könnte. — Als Namenszeichen hat er sich der Buchstaben WI auf einem ovalen Schaustücke mit seinem Porträt vom Jahre 1584 bedient. Die übrigen Monogramme, welche man in den Lexicis unter den seinigen aufgeführt findet, scheinen sämmtlich unzuverläßig zu seyn. Sein treffliches Bildniß von Georg Penez ist seit dem Jahre 1796 von dem Nürnberger Rathhaus mit einem für Dürer's Arbeit gehaltenen Bildniß, Adam und Eva darstellend, verschwunden. Unter den gestochenen Porträts von ihm ist ein kleines Profilporträt, in einem Oval mit viereckiger Einfassung und der Unterschrift Wenzel Jamnitzer Aet. 77. 1585 die Urbeit eines spätern mittelmäßigen Stechers und von geringem Werth. Daran schließt sich ein andres in Sandrarts deutscher Akademie Theil 2. 1675 taf. 99 unten. — Das diesem Heft in einem saubern und scharfen Stich beigefügte Porträt en face tritt aus der Reihe der bisher genannten Abbildungen hervor und ist, nach einem bronzirten aus Gyps verfertigten Abguß eines wahrscheinlich ursprünglich in Wachs- und Hautreliefbossirten Porträts Jamitzers, von dem Künstler mit Benützung und Vergleichung der übrigen vorhandenen Blätter und Medaillen auf eine sehr gefällige und talentvolle Weise wiedergegeben worden. — In Hinsicht des bekannten Jamitzer'schen Porträts mit der perspectivischen Maschine ist eine Streitfrage, ob es den Wenzel oder Christoph Jamitzer darstelle, welche von den Herausgebern dieser Hefte dahin entschieden wird, daß es unserm Wenzel Jamitzer zustehe. — Ein andres radirtes Blatt, nach vorliegendem Hefte eine Zeichnung, mit dem Brustbild Jamitzers in Profil, befindet sich unter den Schätzen des General-Postmeisters von Nagler, dessen Aechtheit zwar unser Herausgeber nicht verbürgen wollte, dessen stichtige Behandlung aber darauf hinzudeuten scheint, daß Jamitzer selbst die Nadel geführt und dieses Blatt namentlich radirt habe. — Auf Medaillen kehrt sein Name und sein Bildniß öfter wieder. Unsere Her-

ausgeber haben sich das Verdienst erworben, sie zusammengestellt zu haben. Es sind ihrer fünfe und vier Varietäten. Unter ihnen ist die werthvollste seine eigene Arbeit und bei Will abgebildet. Sein Brustbild gleicht dem am Epitaphium und hat die Umschrift: Wenzel Jamnitzer Aet. 77. unter dem Arme das Zeichen WI. und am Rande das Jahr 1584. „Auf dem Revers steht die Hoffnung mit dem Anker in der Rechten und schaut zu dem mit Strahlen umgebenen Namen Christus empor. Zu beiden Seiten des Felsens erblickt man das Meer, hinter demselben Berge und vor dem Felsen eine kleine Umzäunung, welche Will wohl nicht unpassend im Zusammenhang mit der Umschrift: CHS ist mein Leben sterben ist mein Gewin für das Stundbild eines Kirchhofs ansieht, da die Hoffnung sowohl im Leben als im Sterben auf Christum steht."

Vorzüglich ausgezeichnet war Jamnitzer als Goldarbeiter. Unter den besten seiner Zeit wird ihm von Neudörffer der erste Platz eingeräumt. Von seiner künstlerischen Thätigkeit, die er mit seinem Bruder Albrecht unverdrossen pflegte, geben die Worte Neudörffers, welche der Verfasser beigebracht, das beste Bild: „Sie arbeiten beide von Silber und Gold, schneiden beide Wappen und Siegel, in Silber, Stein und Eisen. Sie schmelzen, die schönsten Farben von Glas und haben das Silberätzen am Höchsten bracht; was sie aber von Thierlein: Würmlein: Kräutlein und Schnecken von Silber gießen, und die silbern Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden. Wie sie mich dann mit einer ganz silbern Schnecken, (d. i. Strauß) von allerlei Blümlein und Kräutlein gegossen, verehret haben, welche Blätlein und Kräutlein also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Anblaser wehig macht. Aber in dem allen geben sie Gott allein die Ehr." Nach Doppelmaier war er „der erste in Nürnberg, der mit einer besonderen Presse das Gold, Silber und andere Metalle in Formen so schön drucke, als wenn sie getrieben wären." Viele dieser seiner künstlerischen Arbeiten lieferte er in die Hände hoher Personen und namentlich in die Hände der vier oben genannten Kaiser, worauf die Verfasser die Vermuthung gründen, daß die kaiserliche Schatzkammer in Wien manche seiner kleinen Arbeiten bergen möchte. Unter die bekannten Arbeiten seiner kunstreichen Hand gehört ein Tafellaufsatz, der sonst auf dem Rathhaus in Nürnberg aufbewahrt wurde und nachher in Privatbesitz einer Nürnberger Familie überging. Von diesem erhalten wir einen treuen und sorgfältigen Kupferstich, den eine ausführliche und wohlverstandene Beschreibung begleitet. Auf einer reich mit allerlei Blumen und Thierchen geschmückten kugelförmigen Erhöhung steht eine mit einem anliegenden Gewand bekleidete weibliche Figur, welche mit beiden Händen den in Gestalt einer Urne auf ihrem Kopfe ruhenden obern Aufsatz hält. Die Draperie und die darunter sichtbaren Körperformen sind wohlgefällig und graziös. Der vasenförmige Aufsatz ist reich mit Blumen und anderem Schmuckwerk von Menschen und Thierfiguren verziert und den oberen Rand umzieht ein reicher Kranz, aus dem Schlangenköpfe, Voluten und Sphinxleiber hervorschauen. In der Mitte der Schaale, welche Früchte aufzunehmen bestimmt war, erhebt sich ein Gefäß mit einem Blumenstrauß, in welchen der Aufsatz endigt. Am Fuße befinden sich zwischen den emaillirten Verzierungen drei Inschriften, golden auf schwarzem Grunde. Die erste: Non vitibus graves boiri nec sunt molesti peduli foetus virentes frondibus, die zweite: sic fulcra saxeo solo subnixa gestat fortiter robusta magna Regina, die dritte: moles jucunda est quam corda laeta sustinent leviter, feruntque leviter. An dem Untertheil der Vase, welche die weibliche Figur trägt, stehen zwei andere Inschriften: Cur mole mollis foemina hic tot gravata fructuum, aut quae Deorum sim rogas? worauf die andre erwidert: Sum terra mater omnium, onusta caro pondere nascentium ex me fructuum. Unter der oberen Auslabung der Vase schweben drei Genien, in jeder Hand einen Blüthenstengel haltend und über einem jeden derselben steht eine Inschrift: Celebrato laudibus Deum, o grata mens mortalium; 2. Divina sunt quaecunque fert foecunda tellus munera; 3. Sed nos ministri spiritus tuemur haec divinitus. Auch das Innere der Schaale ist reich mit Emblemen von Thieren und Anderem geschmückt, was jedoch die Abbildung nicht im Stande war, deutlich zu machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Frankfurter Kunst-Verein. *)

Der Frankfurter Kunstverein hat in seinem letzten Circular die vierte Uebersicht seiner Verwaltung der von Freunden der Kunst ihm anvertrauten Gelder gegeben. Wir fügen darüber, so wie über Vereine überhaupt, einige allgemeine Bemerkungen hinzu.

Dem Anfangs ausgesprochenen Zwecke getreu hat der Verein bisher etwa 3/4 seiner Einnahmen zum Ankauf von neuen Gemälden, Handzeichnungen und plastischen Arbeiten, oder zur Anfertigung von Kupferstichen und Steinzeichnungen verwandt, wodurch eine, wenn auch zu weitem Bereich unzulängliche Summe in die Hände von meist jüngern Künstlern gekommen ist, die auf gewöhnlichen Wegen viel langsamer und unter größern persönlichen Bemühungen denselben zu Theil ge-

*) Aus Frankfurter Blättern eingesandt.

worden seyn würde. Auch das Publikum ist auf leichtere wie gewöhnliche Weise mit einer Reihe von Kunstwerken bekannt geworden; der Sinn, das Wohlgefallen daran sind allgemeiner geweckt und genährt, und viele der Kunstliebhaber haben sich während fünf Jahren des Besitzes von etwa 60 mehr oder minder werthvollen Gegenständen der bildenden Künste zu erfreuen gehabt, der statt Nieten ausgegebenen Blätter nicht zu gedenken. Aehnliche Vortheile und Gemüsse sind für Künstler und Kunstfreunde aus den, seit dem hiesigen auch anderwärts gestifteten und gedeihenden Vereinen hervorgegangen, eine der erfreulichen Folgen guter Beispiele.

Allerdings ist der Wirkungskreis des Frankfurter Vereins in seinen verschiedenen Richtungen bis heute noch gering zu nennen, wenn man so manche natürliche Begünstigungen durch Ort und Verhältnisse in Erwägung zieht; die Hülfsmittel sind nach unserm Ermessen noch zu beschränkt für einen so bedeutenden, nützlichen und erfreulichen Zweck, und ist derselbe im Hinblick auf künftige bessere Zeiten selbst als ein erhebender, grossartiger darzustellen, so steht sehr zu wünschen, daß ein dem entsprechender, allgemeinerer, grössere Geldmittel herbeibringender Antheil sowohl hier in Frankfurt, wie auswärts, empfunden werden möge, zumal hier, wo nach dem Statute des Vereins ein Theil seiner Gelder zur Stiftung öffentlicher Denkmäler der bildenden Künste beabsichtigt wird. Für den Einzelnen sind die Beiträge für eine Aktie nur gering, für das Ganze aber würde eine vermehrte Abnahme derselben von den wohlthätigsten Folgen für die Kunst überhaupt, für ihre Diener und ihre Verehrer seyn.

An dieser Stelle ist wohl in Erinnerung zu bringen, daß besonders in Deutschland, wo seit 20 Jahren die Kunst einen so bedeutenden erfreulichen Aufschwung gewonnen hat, die Beschäftigung und Aufmunterung der Künstler in keinem Verhältniß zu deren Zahl, Talenten und Fleiße steht. Die Kunstvereine sind wohl in etwas an die Stelle kräftiger, reicher Beschützer getreten, aber immer noch mit zu beschränkten Mitteln. Der grössere Theil der Künstler ist auf eigene Abmühung um Arbeiten verwiesen. Nur einige Residenzen erleichtern denselben ein den freien Kunstbewerbungen so nöthiges und wohlthuendes sorgenfreieres Leben. Dazu kommt, daß der Geschmack und die Liberalität der Kunstsammler, mithin auch der Kunsthändler, grösentheils auf ältere Kunstwerke gerichtet sind, wobei der lebende Künstler leer ausgeht, und die Erschaffung neuer Gebilde leidet. Selten erlauben die für öffentliche Ausgaben heutiges Tages scharf bestimmten Summen einen Kunstaufwand, der das Genie und die Thätigkeit der Künstler würdig und belohnend beschäftige. Jemehr die ehedem so ergiebigen Quellen der Höfe und Staaten versiegen, um so mehr gehört es für Privatpersonen, sich der freien Entwicklung der Kunst und der edelsten menschlichen Betriebsamkeit nach besten Kräften anzunehmen, und es ist zu hoffen, daß unser kunstliebendes Vaterland, so wie in demselben jede Stadt, die unsere voran, dabei künftig recht thätig wirke.

Vielleicht hat es bisher zu sehr daran gefehlt, die Aufmerksamkeit, das Wohlwollen unserer Mitbürger auf diese Betrachtungen zu lenken, und wir glauben, uns schmeicheln zu dürfen, daß eine Anregung zu künftiger kräftigerer Unterstützung des Vereins diese auch nach und nach herbeiführen werde. Möchten wir dazu doch wirksam gewesen seyn! Vertraut mit den Bestrebungen der Direction hegen wir keinen Zweifel, daß sie beständig dahin gerichtet sind, Künstler wie Kunstfreunde auf jede erreichbare, und mit den allgemeinen Zwecken des Instituts in Uebereinstimmung zu bringende Weise zu befriedigen. Daß ungetheilte Zufriedenheit nie ganz zu gewinnen ist, wer wird das nicht zugeben, der die Schwierigkeiten in Betracht zieht, welche sich bei Befriedigung so mannichfaltiger Ansichten und Interessen Einzelner herandrängen, über deren Recht oder Unrecht kein Codex, kein allgemein anerkannter Schiedsrichter den Ausspruch thut. Aber gewiß ist, so wie die Geldmittel des Vereins sich mehren, werden die vielseitigen Ansprüche auch leichter und vollständiger befriedigt werden können. Wo gäbe es einen ähnlichen Verein, der nicht mit divergirenden Meinungen zu kämpfen hätte, und Einzelne unbefriedigt zu lassen genöthigt wäre.

Wir bemerken mit Vergnügen, daß bei der gegenwärtigen Ausstellung *) die Kunstgegenstände mit dem von den Künstlern bestimmten Werthe bezeichnet sind, zu welchem sie sofort das Eigenthum jedes Liebhabers werden können, mit Ausnahme derer, welche der Verein für sich gewählt hat. Durch diese Einrichtung wird die Veräusserung und Erwerbung von Kunstwerken wesentlich befördert, und es geschieht dadurch den Künstlern ein Dienst, welchen sie gewiß gern anerkennen werden, um so mehr, da der Verein dadurch vermeheren Bemühungen sich unterzogen hat.

Wie wir hören, wird in dem neuen Gebäude des Städel'schen Instituts dem Kunstverein ein Zimmer für seine Ausstellungen eingeräumt werden, worin wir einen erfreulichen Beweis sehen, daß die Direction des ersteren die Zwecke beider Institute als nahe verwandt anzuerkennen und zu befördern geneigt ist.

Einige Freunde des Kunstvereins.

*) Sonntags von 11 bis 1 Uhr. Dienstags und Donnerstags von 2 bis 5 Uhr vorerst noch auf dem Roßmarkt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 34.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 25. April 1833.

Kunstgeschichte.

Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken ꝛc.

(Fortsetzung.)

Zu Jamitzer's Arbeiten gehört auch ein Theil der Fassungen der Ringe im ehemaligen von Praunischen Cabinett. Von einem herrlichen Pokal mit einem Blumenstrauß von der zartesten und feinsten Arbeit, im Besitz des Bamberger Kunstvereins, kam dem Verfasser eben erst eine Kunde zu, als das Heft bereits zum Drucke abgegeben war. In den Nachträgen des folgenden Heftes ist bereits ein seitdem bekannt gewordenes Werk Christoph Jamitzers beschrieben. Der Kupferstich, aus dem es der Verfasser kennt, stellt auf einem Royalbogen eine von Silber getriebene Schaale vor, auf welcher ein Kampf abgebildet ist. Ueber dem Ganzen schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, in den Klauen einen Fetzel mit den Worten tragend: Praelium Scipionis et Hannibalis. Zur Linken und rechten Seite sind oben zwei Kränze; der links stehende hat die Umschrift: Victoria e Domino est, et eam cui vult tribuit. Innerhalb desselben sieht man: Christophorus Jamnitzer Noricus invent. et fec. Im Kranze zur rechten Seite stehen mehrere lateinische Verse, welche ebenfalls mitgetheilt sind, so wie die weitere Beschreibung, die wir mit der dem Verf. erst während des Drucks bekannt gewordenen Notiz unterbrechen, daß sich dieses Blatt schon in: L. Ann. Flori rerum romanor. libri duo priores, ex criticor. observationibus corr ... editi a L. Begero. Col. March 1704 Fol. befindet.

Der Tiefsinn Jamitzers, der sich in allem, was er trieb, kund giebt, war auch den von Regiomontan angeregten Bestrebungen in dem Gebiete der Mathematik nicht ausgewichen. Er scheint zu den so glücklich begabten Talenten gehört zu haben, die fern von jeder Halbwisserei, was sie beginnen, in seinem eigensten Wesen erfassen und die Eindringlichkeit ihrer Studien dem praktischen Nutzen nie zu Schaden kommen lassen. Dieses zeigt sich schon an seiner in vorliegendem Hefte ausführlich beschriebenen mathematischen Maschine, ganz besonders aber in dem uns überkommenen Werk über die Perspective. Jamitzer bediente sich zur Herausgabe desselben der Geschicklichkeit des wackern Kupferstechers Jost Ammon, und obgleich uns der Schlüssel zu dem verborgenen Schatz nicht vergönnt worden ist, so können wir doch in keiner Weise umhin, die hohe Bedeutung seiner Bemühungen und eine gewisse Energie künstlerischen Tiefsinns daran zu bewundern. In unserem Hefte ist eine ausführliche Beschreibung desselben und die wenigen Worte, welche den Text nur verheißen, mitgetheilt. Es sind keine Gründe bekannt, warum der von ihm beabsichtigte Text nie der Oeffentlichkeit anvertraut worden ist. Eine gewisse Scheu, welche er selbst aus einer Mittheilung an Ungenyzte und ausserhalb seines Systems gehabt haben mag, scheint die Nachricht anzudeuten, nach welcher Jamnitzer dem Mathematiker Ramus auf seiner Durchreise durch Nürnberg verweigert habe, ihm über seine Methode Aufschluß und weitere Belehrung zukommen zu lassen. Wie dem auch sey, er hat sein Versprechen, einen zweiten Theil und in demselben den erklärenden Text zum ersten zu liefern, und vielleicht sein Wissen mit in's Grab genommen. Daß er aber wirklich etwas besessen, was er geheim zu halten hätte Ursache haben können, und daß überhaupt seinem Bemühen um die Perspective Realität zu Grunde gelegen habe, davon geben die Titelblätter zu den einzelnen Abtheilungen seines Werkes hinreichendes Zeugniß. Barrisch hat dieß Werk im neunten Bande der Peintre, Graveur S. 327 — 60 Nr. 11 ebenfalls besprochen, so daß wir nicht nöthig haben, auf das Einzelne einzugehen. Ueberflüssig ist aber vielleicht die Bemerkung nicht, daß wir durch die Betrachtung der eben so reichen als sinnigen Darstellungen und der Verbindung, in die sie durch die Inschriften mit dem Theile des Werkes,

welchem sie zum Titelblatt dienen, gebracht sind, die Ueberzeugung gewonnen haben, wie es sich hier offenbar von Principien handelt, wie wir sie etwa bei Jacob Böhme in der höchsten Ausbildung wieder treffen. Es ist auch von anderen Nürnberger Künstlern bekannt, daß sie einer mystischen Richtung gefolgt sind und es wäre immer interessant, Spuren der Art nicht zu verwischen, sondern sie für den Fall aufzubewahren, daß wir die einzelnen Züge zu einem Umriß vereinigen konnten, wodurch ein nicht geringer Theil sonst ganz isolirt dastehender Bestrebungen und das plötzliche Erscheinen eines Geistes, wie J. Böhme, erklärt werden dürften. Wir begnügen uns mit dieser Andeutung und unterlassen es auch, einige sehr bedeutende Punkte herauszuheben, die in der mitgetheilten Beschreibung der Titelblätter viel zu sehr zurücktreten, wie z. B. der schwelgend-sensuelle Blick in den Genien auf dem Titelblatt, das mit Terra bezeichnet ist, sowie daß da, wo die Wurzeln der Pflanzen dargestellt sind, die Früchte denselben offenbar entsprechen. Endlich ist die Fünfzahl, welche auch in der Vorrede festgehalten ist, allein bedeutsam genug, um unsere Andeutungen zu unterstützen.

In dem letzten Abschnitt über die Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte Wenzels geschieht der jetzt im Besitz des Freiherrn von Nagler befindlichen perspectivischen Zeichnungen Erwähnung. Daß aber Wenzel Jamitzer selbst in Kupfer gestochen habe, wird für einen Irrthum erklärt, der in der Verwechselung mit seinem Neffen Christoph seinen Grund habe. Noch weniger gegründet sey die Angabe, daß er mit Jost Amman gemeinschaftlich in Holz geschnitten habe, da jener diesen Kunstzweig nie geübt. Die übrigen unter seinem Namen vorkommenden Blätter, welche ein Verzeichniß zusammenstellt, werden also sämmtlich für solche erklärt, welche nach Werken von ihm gestochen sind.

Das vierte Heft beginnt mit der Beschreibung der dritten Säcular-Feier des Todestages Peter Vischers, dessen Leben und Werken dieses Heft gewidmet ist. Vorbemerkungen und Bemerkungen schließen sich an eine Abhandlung: „Ueber das Grabmal des heiligen Sebaldus von Peter Vischer zu Nürnberg ꝛc. von C. L. Lepsius, Königl. Preuß. Landrathe ꝛc.“ an und machen es sich zum Geschäft, alle dunkeln Punkte an dem Leben dieses Meisters in's Licht zu setzen oder kritisch zu besprechen. Die erste Frage gilt der Herkunft unseres Meisters, und da unter denen, die vor ihm mit diesem Namen in einem Manuscripte vom Nürnberger Todtengeläute eingezeichnet sind, ein Herrmann und Eberhard Vischer, mit dem Jahr aufgeführt werden, wo sie das Meisterrecht erhielten, 1453 und 1459, so entscheiden sich die Verfasser für Herrman als den Vater unseres Peter Vischer aus dem sehr passenden Grunde, weil ein Sohn des letztern ebenfalls diesen Namen erhalten habe. Alles spricht dafür, daß Peter Vischer als ein Gereifter in der von dem Vater ererbten Kunst des Rothgusses Italien durchwandert habe, und unsere Verfasser nehmen einen zweimaligen Aufenthalt in dem Lande der klassischen Kunst nach dem verschiedenen Charakter des Styls seiner Werke an, nämlich einmal vor 1489 und einen zweiten vor 1503 — 1505. In dem Bürgerbuch nämlich steht die Notiz: „Peter Vischer ist aufgenommen und Meister worden 1489.“ Das Denkmal zu Breslau von 1496 aber und das des Erzbischofs Ernst von Sachsen in der Domkirche zu Magdeburg von 1497 sind noch ganz in dem Charakter des allgemein herrschenden altdeutschen Styls, während in dem 1506 begonnenen Sebaldusgrabe die eindringlichste Kenntniß der Antike sichtbar ist. Diese plötzliche Veränderung seiner Kunstrichtung glauben nun unsere Verfasser nur durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien erklären zu können, wofür ihnen auch eine Tradition zu sprechen scheint, nach der er einem Rufe als Erzgießer, ähnlich dem seines Verwandten Pankraz Labenwolf, nach Rom gefolgt sey. Von einer Verbindung mit Albrecht Dürer ist nirgends eine Erwähnung zu finden und der Verfasser erklärte diese auffallende Erscheinung aus der Abneigung Dürers gegen alles was antikisch war. Hingegen wird uns von einem schönen Zusammenleben und gemeinsamen Wirken Peters mit seinen beiden Söhnen und deren Weibern erzählt. Seine Familie verlosch mit seinen beiden Söhnen Peter (1528) und Herrmann (1540), die übrigen waren in ihren besten Jahren gestorben. Seine Grabstätte ist auf dem St. Rochuskirchhof in Nürnberg, Nr. 90. Wir verdanken diese Nachricht der Entdeckung des Herrn Directors Neizedel, der in einem alten Grabstätten-Register bei der angegebenen Nummer die Notiz fand: „Peter Vischer und Margaretha sein Hausfrau.“ (Vergl. Kunstblatt 1830, Nr. 90). Von den Epitaphien ist eine Abbildung im Stich beigefügt.

Sein einfaches und schlichtes Leben war ganz der Kunst geweiht. Er verschmähte deßhalb auch allen anderen Umgang als den mit zweien Jugendfreunden, dem Bildhauer und Steinmetzen Adam Kraft und dem Kupferschmidt Sebastian Lindenast. Mit diesen hat er, wie Neudörfer berichtet, alle Feiertage auch noch in späterem Alter Uebungen im Zeichnen unterhalten, wie sie Jüngeren geziemen.

Unter seinen Söhnen war Herrmann der ausgezeichnetste und nach einer alten Tradition hat er den Apostel Bartholomäus am Sebaldusgrabe gefertigt, welche für eine der schönsten Figuren gehalten wird.

Die erwähnte Abhandlung über das Sebaldusgrab stellt außer diesen Zügen aus seinem Leben auch die noch übrigen oder erwähnten Werke Vischers zusammen. Unter diese gehört das berühmte Gitterwerk auf dem Rathhaus, von dem uns nicht einmal eine Zeichnung aufbehalten worden ist. Die Note, welche eine Beschreibung desselben aus der Erinnerung liefert, erzählt, daß bei der Uebergabe Nürnbergs an Bayern ein Kaufmann, welcher es um den Metallwerth erkaufte, eine Thür zur Probe habe einschmelzen lassen. Das Ganze sey nachher nach Frankreich gekommen und befinde sich jetzt in dem Garten eines Privatmannes bei Lyon.

In der Kaiserkapelle befindet sich eine 2½ Fuß hohe, in antikem Styl gearbeitete, Figur eines nackten Jünglings, der vorschreitend den Bogen spannt. Die Anmerkung macht darauf aufmerksam, daß die Figur, so wie sie ist, nicht aus dem Guß hervorgehen konnte, und daß sich also nach der Ueberarbeitung, welche sie erhielt, auch den Guß nicht mehr so ganz erkennen lasse. Sie steht auf einem reich verzierten Untersatz, an dessen vier Ecken sich Delphine, auf welchen Genien sitzen, befinden. Aus diesen Delphinen lief das Wasser, da sie früher auf den Brunnen im sogenannten Schießgraben aufgestellt war. Zu den Füßen der Figur ist auf einem Tischchen die Jahrzahl MDXXXII angebracht. „Uebrigens, heißt es eben daselbst, ist Zeichnung und Ausführung an dem Postament nicht so gut als an der Figur selbst und deswegen scheint es also von einer andern Hand, vielleicht von einem seiner Söhne zu seyn. Dann läßt sich auch das beigefügte Jahr gar wohl, als später hinzugekommen, mit der Figur, welche, wie Neudörffer sagt, des Vaters alleinige eigene Arbeit ist, in Einklang bringen, und widerspricht nicht dem Todesjahre desselben."

Das Basrelief in der Aegidienkirche mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1522 ist in einem Kupferstich mitgetheilt; es wird in den Anmerkungen für mittelmäßig erklärt und wahrscheinlich von einem seiner Söhne stammend. Es ist 4½ Fuß bayr. hoch, 3 Fuß 1 Zoll breit und die Darstellung betrifft eine Abnahme vom Kreuze mit einer Einfassung im reinen Style der Antike.

Ein Hund, der sich kratzt, ist ebenfalls in einem saubern Kupferstich mitgetheilt. Er war vordem eins der schätzbarsten Stücke im Volkamer'schen Kabinett und ist jetzt im Besitz des Herrn Marktvorstehers von Forster. Ebendaselbst befindet sich ein Kardinalskopf, der umgekehrt einen Narren vorstellt und der eine Abbildung in ⅓ der Größe des Originals wiedergibt.

Die Gedächtnißtafel Anton Kressens mit der Jahrszahl 1513 in der St. Lorenzkirche, am zweiten südlichen Pfeiler, nahe dem Altar, wird in den Anmerkungen als ein ächtes Werk Vischers bezweifelt, wegen schwächerer Partien, die in derselben vorkommen. Daselbst wird die Möglichkeit angedeutet, daß das Bessere von Vischer selbst, die schwächere Stelle aber von einem seiner Söhne herrühren könnten, weßhalb das Werk vielleicht auch keinen Namen trage.

Im Dom zu Bamberg sind drei bischöfliche Grabmäler, namentlich Heinrichs III., † den 30. März 1551, Veits I., Truchseß von Pommersfelden, † den 7. Sept. 1503, und Georgs II., Marschalls von Ebenet, † den 30. Januar 1505, wie dieß Jos. Heller in seiner Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg. Nürnberg (bei Campe) 1827 nachgewiesen hat. Daselbst findet sich auch die interessante Notiz, daß die Visirung oder Zeichnung, namentlich zu dem letztern, das ganz unbestritten von Peter Vischer gegossen wurde, der Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer verfertigte. Diese seine Werke, welche in der angeführten Schrift in Umriß mitgetheilt sind, gehören übrigens in die frühere Zeit unsers Meisters und sind als solche von um so größerem historischem Interesse.

In Breslau befindet sich in der Pegarellenkapelle des Doms als ein Werk Vischers das Grabmal des Bischofs Johann. Eine schlechte Zeichnung davon hat Büsching in den wöchentlichen Nachrichten Bd. 1, S. 406 mitgetheilt, sowie die Anzeige seiner Entdeckung im Kunstblatt 1826 Nr. 72 S. 288 nachzusehen ist. Da auf einer kleinen Leiste die Inschrift: „gemacht zu Nürnberg von mir peter Fischer 1496" eine dem Todesjahr des Bischofs (1506) weit voranstehende Jahrszahl zeigt, so muß man schließen, daß er, wie Bischof Heinrich zu Bamberg, sein Grabdenkmal selbst verfertigen ließ.

Eines der reichsten Denkmale unseres Meisters im altdeutschen Geschmack ist das Grabmal des Erzbischofs Ernst zu Magdeburg in der Domkirche daselbst, welches wir nun aus den Zeichnungen und Bemerkungen Cantian's (Berl. bei Oehmigke 1822) besitzen und dessen speziellere Beschreibung daher zu entlehnen, wie es der Verfasser unseres Heftes sehr passend gethan, hier nicht am Platze ist.

In der alten Pfarrkirche zum heiligen Ulrich zu Regensburg befindet sich von ihm ein Denkmal einer Frau von Tucher vom Jahr 1521, dessen schöne und geistvolle Composition ein in reinlichem Kupferstich beigefügter Umriß getreu wiederzugeben scheint. Es stellt den Heiland dar, wie ihn die Schwestern des Lazarus ansprechen. Seine Größe beträgt 1¼ Elle Breite und 1½ Ellen Höhe.

Zu Aschaffenburg befinden sich im Chor der Stiftskirche ad S. Petrum et Alexandrum zu beiden Seiten rechts und links zwei Erzbasreliefs, beide etwas über 7 Fuß hoch und 5 Fuß breit. Das eine stellt ein sehr sorgfältig gearbeitetes Bild des Erzbischofs Albert von Braudenburg dar, in vollem bischöflichem Ornate mit 9 Wappen am Rande vertheilt, wovon der Kopf vorzüglich schön genannt wird. Auf einer über den Knieen befestigten Erztafel liest man eine Inschrift, welche den Namen unseres Meisters und das Jahr 1525 enthält. Der Tod des Bischofs war aber erst 1545 erfolgt und die Bestellung mußte daher geraume Zeit vorher an unsern Meister gelangt seyn. Daß diese Tafel später hinzugekommen, wie bemerkt wird, soll keinen Verdacht gegen die Aechtheit der Inschrift erregen. — Das zweite Relief auf der linken Seite der Kirche stellt die Mutter Gottes dar mit dem Kinde auf dem halben Monde, die Umgebung gleichfalls mit 11 Wappen verziert. Auf dem halben Monde unten liest man: Johannes Vischer Norieus faciebat MDXXX und das Werk geht also ohne Zweifel den dritten Sohn Vischers Haus an.

Von den erzbischöflich Mainzischen Wappen an einem Brunnen zu Aschaffenburg und einer Statue des heiligen Martin ist nichts mehr vorhanden. Wahrscheinlich sind sie mit dem alten Schloß, worin sie gewesen, und das niedergerissen worden, um 1616 das neue zu bauen, zu Grunde gegangen. „Nur ein sehr altes Steinbild von guter Arbeit, S. Martinus vorstellend, ist vorhanden."

Zu Prag befindet sich ein Ecce Homo auf einem Täfelchen 6 Zoll hoch, 4 Zoll breit, das ehemals in der Silberradischen Sammlung war, nur daß der zwei lateinischen Verse, welche Heller aus Murr von dieser für identisch gehaltenen Darstellung mittheilt, in der hier mitgetheilten Notiz keine Erwähnung geschieht, während hier ein Dürer'sches Monogramm mit der Jahreszahl 1515 aufgeführt wird. Die Herausgeber finden sich dadurch zu der Vermuthung veranlaßt, daß es eine Dürer'sche Zeichnung sey, welche von Vischer auf diese Weise gewissenhaft verwendet worden. Zu weiterer Begründung dieser Vermuthung fehlt aber alle nähere Kenntniß der Bronze, die aus den Händen des Grafen Clam-Martinitz (und an diesen aus der Silberradischen Sammlung) an den Akademie-Director Bergler gekommen ist, welcher letzterer sie hat in Feuer vergolden lassen. Daß aber eine nähere Notiz darüber von dem höchsten Interesse wäre, wird jedem Kunstfreund einleuchtend seyn, und kann brauchen wir bei dem, welcher im Stande wäre, eine solche zur öffentlichen Kenntniß gelangen zu lassen, auch unserer Seits unseren Wunsch als freundliche Bitte einzulegen.

Die Denkmale der beiden sächsischen Churfürsten zu Wittenberg sind durch Schadows Schrift und die sie begleitenden Kupfertafeln hinlänglich bekannt. Von Peter Vischer ist das Friedrichs des Weisen, das Denkmal Johanns des Beständigen dagegen ist „aller Wahrscheinlichkeit zufolge" von seinem gleich ausgezeichneten Sohne Hermann Vischer. An dem Kranze desselben liest man nämlich die Jahreszahl 1534, und am Fuße desselben H. V., was auf den ausgezeichnetsten seiner Söhne bezogen wird, der leider schon 1530 einem zu frühzeitigen Geschick erlag. In einer Anmerkung ist der Inhalt der Schadow'schen Schrift mitgetheilt, was für die bemerkt wird, denen dieselbe nicht so leicht zugänglich seyn möchte.

An die Aufzählung der bisher erwähnten Monumente Petzr Vischers reiht sich die Aufforderung zu ferneren Nachforschungen sehr passend an, da noch Vieles unbekannt seyn dürfte, was aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Dahin werden vorzüglich Grabsteine gerechnet, die unerkannt und durch vieles Betreten unkenntlich gemacht am Boden liegen, wie dies der Fall zu seyn scheint bei dem metallnen Monument auf Churfürst Joachim I. in der Domkirche zu Berlin, von dem in Nicolai's Beschreibung von Berlin II. Thl. S. 461 und Schadow's Wittenbergs Denkmäler S. 127 gesagt wird: „1530. Monument von Metall des Churfürsten Joachim I. in der Domkirche, es liegt, wie ein Leichenstein dem Fußboden gleich und zeigt einen Mann im Kurhabite. Es ist von . . . Peter Vischer zu Nürnberg."

(Der Beschluß folgt.)

Italien.

Der Ritter Manzi hat in den ersten Tagen des Januars in der Nekropolis von Tarquinia ein etruskisches Grab entdeckt, welches viel schöner und reicher an Verzierungen ist als alle bis jetzt aufgefundenen. Es ist viereckig und in der Mitte durch einen viereckigen Pfeiler gestützt. Auf drei Seiten dieses Pfeilers sieht man drei Genien über Lebensgröße. In dem Giebel oberhalb des Einganges befindet sich eine etruskische Inschrift, umgeben von schönen Verzierungen und von Fischen. Auf der linken Wand eine Gruppe von sehr lebendig gezeichneten und schön gemalten Figuren, darüber ebenfalls eine etruskische Inschrift. Rings um die Wände laufen drei Stufen, auf welchen mehrere Sarkophage mit wohlerhaltenen männlichen und weiblichen Figuren und mit lateinischen Inschriften stehen. Die Eigenthümlichkeit der Construction, der Malereien und Inschriften macht dieses Grab zu einem der merkwürdigsten.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 35.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 30. April 1833.

Ueber Raphael's Spasimo di Sicilia.*)

(Aus Anton Raphael Mengs Sendschreiben an Anton Ponz, Mitglied der königlichen Akademie der Geschichte zu Madrid, in des letztern Viage de Espanna, Tomo Sexto, S. 241 ff.)

Wie kann ich aber hinreichend und nach Verdienst mich über das herrliche Gemälde erklären, welches unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannt ist? Sie wissen, daß Raphael dasselbe in Rom gemalt hat, um es nach Sicilien zu senden, wo es in der Kirche Madonna dello Spasimo seine Aufstellung finden sollte. Wie Vasari berichtet, fiel das Werk in's Meer. Man zog es heraus, ohne daß es irgend einen Schaden genommen habe. Zu allen Zeiten ist es von wahren Kennern höchlich geschätzt worden. Agostino von Venedig stach es in Kupfer, ohne jedoch eine Idee von seiner Schönheit zu geben. Der Graf Malvasia spricht davon mit Geringschätzung: allein die eignen Schriften dieses Gelehrten geben Zeugniß, daß in Absicht auf Beurtheilung des Werths von Gemälden er eben nicht den größten Scharfsinn besaß: und wenn er sich dabei auf einige Maler berief, so waren es gerade solche, welche, vermöge des großen Unterschiedes, der zwischen ihnen und Raphael statt fand, das Verdienst dieses großen Mannes nicht nach den wahren Grundsätzen zu würdigen verstanden, nach welchen die Werke der Künstler zu beurtheilen sind.

Mir scheint es außer Zweifel, daß der edelste Theil eines Gemäldes nicht derjenige ist, welcher bloß das Gesicht ergötzt, denn aus diesem letztern Grunde mögen Kunstwerke nur Leuten gefallen, die nichts von der Kunst verstehen; sondern daß diejenigen Theile die höchste Werthschätzung verdienen, welche dem Verstande genügen, und denen, die von ihren Seelenkräften Gebrauch machen. Ist dem also, wie ich mich überzeugt halte; so ist ohne Zweifel Raphael der größte Maler unter allen, deren Werke bis auf unsre Zeit gekommen sind. Die Erfindungen und Gedanken in seinen Gemälden geben auf den ersten Blick den vollen Begriff von dem, was er dem Verstande der Beschauer wahrnehmbar zu machen trachtete. Daher wird auch der Gegenstand, er sey ruhig oder bewegt, wild oder liebevoll, fröhlich oder traurig, nie etwas enthalten, was dem Begriffe zuwider wäre, welcher denselben vollkommen anzeigt. Dadurch rührt er unsre Seele und verschafft sich über dieselbe eben so viel Ansehen und Gewalt als immer die Dicht- und Redekunst.

Ueberdem sieht man in jeder von Raphaels Figuren deutlich ausgedrückt, was der Handlung, in welcher sie dargestellt wird, vorherging, und man erräth gleichsam, was sie gleich darauf thun wird. Nie erblicken wir bei ihm durchaus abgeschlossene Handlungen, vielmehr zeigen sich alle Figuren in einem Zeitpunkte, worin die Handlung zwar mehr als begonnen, aber doch nicht zu Ende gebracht ist. Dieß ist es eben, was ihnen eine solche Lebendigkeit gibt, daß sie, mit Aufmerksamkeit betrachtet, sich zu bewegen scheinen. In der That, wenn wir gegenwärtiges Gemälde, welches den Namen Spasimo di Sicilia führt, in allen angeführten Theilen prüfen, werden wir leicht einsehen, daß, wäre Raphael nicht immer so groß in seinen Werken gewesen, man wohl sagen könnte, dieses sey einzig wegen seiner außerordentlichen Schönheit.

Sie sehen, der Gegenstand des Gemäldes ist aus der heiligen Schrift genommen. Als Jesus Christus das Kreuz nach der Schädelstädte trug, brachen die Frauen, als sie ihn sahen, in laute Klagen aus; er aber

*) Da der Kupferstich von Tolchi, nach diesem Gemälde so eben versandt wird, so dürfte es unsern Lesern nicht unangenehm seyn, sich die meisterhafte Kritik, welche Mengs vom Originale geliefert, ins Gedächtniß zurückzurufen. Wir geben dieselbe in einer neuen Uebersetzung, statt der älteren von Prange in Mengs hinterlassenen Werken. Halle 1786. Th. 3.

sprach mit prophetischem Geiste, sie sollten nicht über ihn, sondern über ihre Kinder weinen, und verkündigte ihnen so Jerusalems Fall. Dieser Composition Deutlichkeit zu geben, läßt Raphael in der Ferne die Schädelstädte sehen, wohin ein gewundener Weg führt, welcher rechter Hand an dem Thor anhebt. Da wo dieser Weg sich seitwärts wendet, stellt der Künstler den Erlöser dar, wie er zum ersten Male niedersinkt, da ihn dann ein Henkersknecht mit dem Stricke, an welchem er gebunden ist, wieder emporziehen will.

Da dieses Gemälde für die Kirche zur schmerzenreichen Maria bestimmt war, kann man vermuthen, daß die Vorsteher derselben verlangt haben mögen, unser Meister solle auch die Maria darin anbringen, wiewohl es eben so möglich ist, daß es seine eigene Idee war. Dem sey, wie ihm wolle: Raphael wußte bei allen Gelegenheiten für jeden Gegenstand die bei weitem edelste, anmuthigste und ausdrucksvollste Darstellungsart zu wählen.

Da er auf diesem Gemälde die Mutter eines zum Tode Geführten, welchen die Knechte liebloß behandelten, darzustellen hatte, wählte er die höchst unglückliche Lage der Gebenedeiten, welche, um Erleichterung der Lage ihres Sohns willen, sich gedrungen fühlt, den ruchlosen Haufen um Mitleid für ihn anzuflehen. In diesem Zustande hat Raphael die Maria gemalt. Auf den Knieen liegend, sieht sie nicht auf ihren Sohn, welchem sie selbst keinen Beistand zu leisten vermag: aber in der Stellung des dringendsten Flehens, welches dadurch sichtbar wird, daß sie sich zu Boden geworfen, ist die Bitte ausgedrückt, es möge sich der, welcher ihn leitet, seiner erbarmen, und ihn emporrichten. So demüthigend auch diese Handlung für die Mutter Gottes ist, so wußte doch Raphael sie mit Hoheit darzustellen, indem er um sie herum die Magdalena, den Johannes und die andern Marien malte, welche ihr Gefolge ausmachen, und ihr zu Hülfe eilen, indem sie unter den Armen sie unterstützen.

Diese Personen sind versenkt in tiefe Betrübniß über das, was der Erlöser leidet, zumal Magdalena, welche fast das Ansehen hat, zu Jesu zu reden, während Johannes der Maria zu Hülfe eilt. Man sieht, wie Jesus Christus hingesunken, aber nicht schwach noch kleinmüthig ist, vielmehr scheint er mit seinen Worten zu drohen, ganz so wie der Evangelist berichtet, und sein Aeußeres, das übrigens in diesem Gemälde von einer fast unaussprechlichen Trefflichkeit und Schönheit ist, offenbart sich wie von einem prophetischen Geist entflammt, welcher vollkommen dem Gegenstand entspricht, nicht allein hinsichtlich der dargestellten Person, welche immer, auch im Leiden, göttlicher Art bleibt, sondern auch kraft Raphaels Eigenthümlichkeit, welcher nie einen Gegenstand unwürdig behandelte, dessen Charakter mit Adel dargestellt werden mußte oder konnte. Die ganze Stellung der Figur ist belebt und edel. Der linke Arm, welcher mit der schönsten Hand auf einen Stein sich stützt, ist ganz ausgedehnt: aber in den Falten des breiten Aermels entdeckt sich der eigentliche Zeitpunkt der Handlung. Dem Ansehen nach hatten sie sich noch in der Luft, ohne daß sie noch ganz nach der Neigung ihrer Schwere zusammensinken. Mit der rechten Hand umfaßt Jesus das Kreuz, welches ihn niederdrückt, als ob er keine Besserung davon verlangte, indem er nur von oben sich einer Erleichterung getröstet: ein des großen Geistes Raphaels würdiger Gedanke, welcher selbst in einer Handlung, welche Vielen gleichgültig geschienen hätte, ausdrücken wollte, daß Jesus Christus litt, weil er wollte.

Nicht weniger Bewunderung verdient die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, welchen er den Henkersknechten zu geben wußte, und wobei er anschaulich machte, wie unter der niedrigsten Classe sich auch die verwerflichsten finden. In der Figur des Einen, den man im Rücken sieht, wie er Jesum am Seil zieht, scheint sich keine andere Gesinnung zu offenbaren, als das unmenschliche Verlangen, den Dulder zum Richtplatz zu schleifen. Ein anderer, welcher gewissermaßen das Kreuz tragen hilft, zeigt sich wie von einigem Mitleide bewegt, und bestrebt, dem Heiland seine Last zu erleichtern. Zu seiner Seite ist ein Soldat, welcher, indem er das Kreuz mit der einen Hand auf die Schulter des Herrn drückt und die Lanze mit drohender Geberde erhebt, die größte Bosheit blicken läßt, im Begriffen, den gefallenen Herrn noch mehr niederzudrücken.

Alle diese Betrachtungen betreffen eigentlich weiter nichts, als die Erfindung, welche in der That erst der Malerkunst ihren rechten Adel verleiht, und die Geistesstärke des Meisters kennen lehrt; wer es in diesem Stücke zu der Vollkommenheit eines Raphael bringt, verdient eben so gewiß den Namen eines großen Mannes, als die größten Dichter und Redner. Es versteht sich, daß hier das zusammenkommen muß, was ich unter vollkommener Erfindung begreife, denn es besteht dieselbe nicht bloß in einem schönen Plane oder in einem oder den andern guten, originellen Gedanken, sondern in der Einheit der ausgeführten Idee, welche von Anfang an den Geist des Meisters und dann auch den Beschauer erfüllt und einnimmt. Diese Idee muß den Künstler von der ersten Anordnung des Ganzen bis zum letzten Pinselstriche begleiten, so daß er bis ans Ende des Werks nur auf das Eine hinarbeitet.

Viele andre Künstler, welche insgemein den Kunstliebhabern und dem Malerpöbel als Erfinder erscheinen,

wissen in der Regel gar nichts von den obigen Bestandtheilen, die dem großen Raphael so ganz eigen waren, daher sie auch allaugenblicklich die Erfindung mit der Composition vermengen. Die wahre Poesie des Gemäldes liegt in der Erfindung, sie ist vorgebildet im Geiste des Malers, welcher hernach den Gegenstand so darstellt, als ob der Vorfall sich vor seinen Augen und mit denselben Personen ereignet hätte, die er in seiner ersten Idee oder Dichtung sich vorgezeichnet hatte.

Die Composition und Anordnung dagegen besteht in Vertheilung der Gegenstände, welche sich der Künstler durch seine Erfindung gleichsam zubereitet hat. Aus einem Mißverständnisse, welches sich in den Schulen der Maler und in den Vorstellungen der Dilettanten eingeschlichen hat, ist der Irrthum entstanden, daß man glaubt, es komme bei der Erfindung und Composition allein auf das an, was schön ins Gesicht fällt, auf Mannichfaltigkeit der Gegenstände und ihre verschiedenen Richtungen und Gegensätze, wobei man das Edelste, die Bedeutung, als Hauptbestandtheil der Erfindung ganz vergißt.

Manche Unwissende haben sich zu sagen erkühnt, Raphael habe nicht zu componiren verstanden. Denn sie haben vielleicht nur irgend ein Madonnenbildchen im Kopfe, nicht aber die prachtvollen Werke des Vatikan, und aus der Apostelgeschichte, die er für Teppiche arbeitete, von denen man selbst hier in Madrid eine vollständige Folge zu betrachten Gelegenheit hat, welche sich im Besitze des Herzogs von Alba befindet. Wenn aber auch weder diese, noch die Kupferstiche von Raphaels Werken hier zur Hand wären: so würde doch das fragliche Gemälde allein zur Ueberzeugung von seiner ausgezeichneten Geschicklichkeit in diesem Punkte dienen. Wer verstand sich besser auf das Gleichgewicht in der Composition, auf das Pyramidalische der Gruppen, auf den Contrast der Glieder bei abwechselnden Bewegungen der Figuren und auf die unendliche Mannichfaltigkeit der Stellungen, so daß seine göttlichen Werke in allen ihren Theilen wie belebt scheinen? Wer verstand so, wie er, die Anzahl der Figuren zu bestimmen, die gerade nöthig waren zu einer Geschichte, und dann sie so zu benutzen, daß keine müßig oder unnütz blieb? Wenn er sich nur sparsam und selten gewisser gewaltsamen Bewegungen bediente, so geschah es, um den rechten Ausdruck hervorzubringen, und den Gemüthszustand der Personen, die er vorstellt, mit dem Pinsel wiederzugeben, da es immer unwahrscheinlich ist, daß ein Mensch, welcher nachdenkt, Bewegungen machen sollte, wie einer der da kämpft, läuft oder geht. Nach Maaßgabe dessen muß der Edle von dem Niedrigen, muß das Alter und die Jugend und die ganze Mannichfaltigkeit der natürlichen oder zufälligen Zustände bei einer guten Composition unterschieden werden, wie man dieß in Raphaels Werken als eine Eigenschaft wahrnehmen kann, die der Erfindung untergeordnet ist.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstgeschichte.

Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken ꝛc.

(Beschluß.)

Das Sebaldusgrab zu Nürnberg ist, wie oben bemerkt, der eigentliche Gegenstand der Abhandlung und sie kommt nach jenen Digressionen auf dieses „kunstreichste unter allen Kunstgebilden Peter Vischers“ zurück. In Bezug auf dasselbe werden nun alle bekannteren Data zusammengestellt und durch die beigefügten Anmerkungen noch vervollständigt oder berichtigt. Nach einer kurzen Erzählung der Legende vom heiligen Sebaldus aus Dänemark und wie ihn Papst Gregor II. nach Deutschland gesandt, das Evangelium zu predigen, wie er sodann seine Begräbnißstätte bestimmt und seine Gebeine Wunder gewirkt haben, wird die Geschichte des ihm am 19. Juli 1529 von Peter Vischer errichteten Denkmals erzählt.

Bei Beurtheilung dieses Kunstwerks in Beziehung auf den Gesammteindruck sowohl als seinen einzelnen Theilen nach sucht der Verf. so viel möglich der freien Beweglichkeit und dem überall originellen Streben der Phantasie des genialen Meisters nachzukommen, und so in einer zerlegenden Kritik die verschiedenen Elemente zum Verständniß zu bringen. Da die bekannten Stiche, welche jetzt in Jedermanns Händen sind, jede Beschreibung, wenn sie nicht in einer Ausdehnung wie in vorliegendem Hefte, gegeben werden kann, entbehrlich machen, so müssen wir uns begnügen, im Allgemeinen auf die Ausführlichkeit und das sehr Belehrende dieses Theiles der Abhandlung aufmerksam gemacht zu haben. Wir bemerken daher nur noch, daß die an den vier Ecken befindlichen Sirenengestalten der Abhandlung in einem sauberen Kupferstich beigegeben sind, und daß die letzte Anmerkung einer mündlichen Ueberlieferung gedenkt, nach der die Knabengestalt des Christus eine neue Ergänzung von geringem Kunstwerth ist, da der von Vischer gegossene, der als Figur und auch in der Idee, welche der Meister ausführte, den Schlußstein des Ganzen ausmachte, entwendet worden war, worauf schon vor geraumer Zeit, vor sechzig Jahren etwa, der jetzt vorhandene an dessen Stelle gesetzt wurde.

In dem Anhang zu diesem Heft befinden sich außer den bereits von uns für das dritte Heft benutzten Nach-

trägen auch dergleichen Ergänzungen zum ersten und zweiten. Das Verzeichniß der Arbeiten Adam Krafft's wird daselbst mit einem neuen vermehrt: 1) In Schwabach beim Eingang des Chors ein Sacramenthäuschen, einigermaßen dem in der Lorenzerkirche zu Nürnberg ähnlich. 2) Ein dergleichen, nur niedriger und einfacher, in der Kirche zu Kalchreuth, etwa drei Stunden von Nürnberg, ohne Jahrzahl und Umschrift, aber unstreitig von Krafft verfertigt, 30 Fuß hoch. 3) In der Kirche zu Fürth ebenfalls ein seit der im Jahr 1830 vorgenommenen Reparatur als Krafft'sche Arbeit anerkanntes Sacramenthäuschen, 24 Fuß hoch, in der Mitte 4 Fuß 3 Zoll breit. 4) Zu Kazwang, einem Dorfe 3 kleine Stunden von Nürnberg, ein nur 21 Fuß hohes Sacramenthäuschen, dessen mittlere Breite 3 Fuß 3 Zoll mißt.

Zum zweiten Hefte werden einige Nachträge zu den Katalogen über die Kupferstiche von C. und H. Guttenberg mitgetheilt, welche theils in Zusätzen, theils in Berichtigungen irriger Angaben bestehen.

Brn.

Kunst-Anzeige.

Allen Freunden der Kunst wird die Anzeige gemacht, daß die wertvolle Kunstsammlung des sel. Herrn Antistes und Dekan, J. W. Weith, zu Schaffhausen in der Schweiz, ehemaligen Pfarrers zu Andelfingen, Kantons Zürich, zu verkaufen steht.

Mehr als fünfzig Jahre sammelte der Verstorbene diese Kunstschätze mit Liebe, seinem Kunstsinn und grossem Kostenaufwand. Von allen hohen Durchreisenden aller Nationen, aus fürstlichen, königlichen und kaiserlichen Häusern ward dieselbe besucht und mit hohem Beifall geschen.

Diese Kunstsammlung besteht zuerst aus den ausgezeichnetsten Produkten der berühmtesten Künstler, besonders des Schweizerlandes. Unter diesen sind: Salomon Geßner, Salomon Landolt, Ludwig Heß *), Bidermann Aberlin, Heinrich Lips, Jakob Merz, Mind, Heinrich Fueßlin, Schellenberg, Conrad und Emanuel Scheuer ꝛc. Auch von Rembrand, Dietrich, Holbein, Paul Veronese finden sich ausgezeichnete Arbeiten hier, und selbst eine Skizze von Raphael. Besonders verdient noch hervorgehoben zu werden ein Johanneskopf nach Dominichino von Eßlingers, als ein wahres Meisterwerk in Aquarell, das an Reinigkeit und Kraft neben jedem Bilde in Oel seinen Platz behauptet, und ganz den Geist seines hohen Originals athmet, das um eine große Summe in die kaiserliche Gallerie nach Petersburg verkauft worden ist.

*) Mehr vielen andern vortrefflichen Skizzen findet sich hier das vorzüglichste Bild dieses großen Künstlers, welches man dem Besitzer um eine bedeutende Summe in eine deutsche Gallerie abkaufen wollte, von dem sich aber derselbe nicht trennen konnte, weil es von dem Freunde mit besonderer Liebe für ihn gemalt ward, und er selbst schrieb: „Da hast Du Alles, was meine Kräfte vermögen.“

Eben so ausgezeichnet ist eine Mater dolorosa von Wocher, en miniature auf Elfenbein, welche die Bewunderung aller Kenner erregt.

Unter den Malereien in Oel steht als Hauptstück oben an: Ariost von Titians Hand gemalt, ein Brustbild; ferner ein herrliches Crucifix von Van Dyck; die Wiederkunft aus Aegypten von Carl Maratti; mehrere Holbein, z. B. der Hirschcid der Jungfrau Maria, Erasmus, eine Madonna mit dem Kinde in einer Nische ꝛc., besonders aber der Kopf eines so eben auf seinem Bette Verstorbenen (darüber verweisen wir auf Züllins Lebensgeschichte berühmter Schweizerkünstler, Band I. S. 51); ferner David mit dem abgehauenen Haupte Goliaths, von Guido Reni, ein Porträt von Van Dyck, von Tobias Stimmer, von Grenze, ein prachtvolles Bild, Salomon Landolt, der Maler, Kniestück von Oeri; mehrere ausgezeichnete Bilder von Samuel Hofmann, Dieg, Anton Graf, Hofmaler des Königs von Sachsen; eine Sibylle von Guercino; eine kleine Landschaft von Schwanenfeld; die Nacht von Correggio, von Graf in Dresden; Mondschein von Everdingen; Landschaften von Breughel, von Schalck ꝛc. ꝛc.

Alle diese Gemälde sind meist in schöne goldene Rahmen, nach neuestem Geschmacke, gefaßt; die Gouachen Gemälde und Aquarellerien ebenfalls und hinter schönen Gläsern.

Außer dieser Gemäldesammlung findet sich eine nicht minder wertvolle Sammlung von Holzschnitten, Handzeichnungen und Kupferstichen der berühmtesten Meister aus allen Schulen, worunter ausgezeichnete Drücke und vorzügliche Seltenheiten sind. Besonders reich ausgestattet ist die ältere italienische, deutsche, niederländische und französische Schule, worin die Werke der größten Meister glänzen. Eine fast vollständige Sammlung der Werke von Chodowiecki, von Lips und von Jacob Merz, welches letztere den ganzen Stufengang dieses ausgezeichneten, für die Kunst zu früh verstorbenen Künstlers darstellt, und darum besonderes Interesse für Künstler und Liebhaber hat.

In dieser ganzen Kunstsammlung verdienen noch besonders Erwähnung ein in seiner Art einziges Crucifix von Elfenbein; ein herrlich erhaltenes Brevier vom Jahr 1400 mit sehr schönen Malereien, Arabesken und mit Gold verziert. Ferner zwei antike Büsten, Solon und Ebrosippus, in Elfenbein auf Marmor, Hautrelief, beide von gleicher Größe und vom gleichen Meister.

Die Zahl der Oelgemälde beläuft sich auf 138, die der Gouache- und Aquarellgemälde auf 162, die der Kupferstiche, Handzeichnungen und Holzschnitte auf mehr als 6000 Stücke.

Alle diese Kunstgegenstände werden nun öffentlich zum Verkaufe angeboten. Sollte sich nun ein Käufer für das Ganze finden, oder für die Malereien, und die Kupferstiche, Handzeichnungen und Holzschnitte besonders, so würde man billige Bedingnisse eingehen. Sollte dies innerhalb einer Zeitfrist von einem halben Jahre a dato nicht der Fall seyn, so würde man nach zuvor neu breiteten gedruckten Katalogen den Weg der Versteigerung einschlagen.

Kaufslustige belieben sich an den Unterzeichneten persönlich oder in frankirten Briefen zu wenden.

Den 25. März 1833.

Pfarrer J. C. Mezger
in Schaffhausen in der Schweiz.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 36.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 2. Mai 1833.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius

von

Dr. Ludwig von Jan.

Die Anzahl der kunstgeschichtlichen Stellen im 36ten Buche des Plinius, welche aus dem Bamberger Codex verbessert werden können, ist zwar weit geringer als in den beiden vorhergehenden; daß er aber dessenungeachtet für dieses Buch nicht minder wichtig ist, als für die frühern, mögen folgende Bemerkungen zeigen.

Cap. 5. Sect. 4. §. 2 steht in demselben statt des Namens des ältern der beiden Anthermus, welche in der Hardnin'schen wie in den früheren Ausgaben, vorkommen, in zwei Stellen Archermus; der Name des Sohnes aber heißt, wie in jenen Ausgaben, Anthermus. Dasselbe führt Herr Professor Sillig (Catal. Art. pag. 50) aus der besten Pariser Handschrift an. In der Münchner heißt der Vater Archemos, der Sohn Anthemus. Den Namen des Sohnes schreibt Herr Professor Sillig, Suidas und dem Scholiasten zu Aristophanes Vögeln folgend, wahrscheinlich richtig, Athenis. Ebenso Herr Hofr. Thiersch (über die Epochen d. b. K. ff. S. 192) Anm. — u. A. Heft 2. Anm. S. 58.), wo Harduin als Vorgänger in dieser Meinung angeführt wird, der jedoch nach der Ausgabe, die mir zur Hand ist (Paris 1741), die Vulgata festhalten zu müssen glaubte. Die beiden für den Namen des Vaters angeführten Lesarten kommen dem, was sich bei dem Scholiasten zum Aristophanes findet, Ἀρχέννους, sehr nahe; es ist daher ohne Zweifel auch in Betreff dieses Namens die Vulgata aufzugeben, und einer der von Herrn Sillig vorgeschlagenen Namen, am wahrscheinlichsten Archenus (s. S. 25) aufzunehmen. — Im Folgenden: Ostendunt et Jasii Dianam manibus eorum factam habe ich aus dem Bamberger Codex nichts bemerkt; der Münchner hat: et Lasii, was die Vermuthung Sillig's, daß et Lasi zu schreiben und die Stadt Lasos auf Creta darunter zu verstehen sey, unterstützt. — Statt: et in Lesbo insula; hat die Bamberger Handschrift et in lebedo insula; die Münchner et in libedo insula. Daß Lebedos nicht eine Insel sondern eine Stadt in Kleinasien war, ist bekannt. Wollten wir daher von der bisherigen Lesart abweichen, so müßte insula als Zusatz eines ungeschickten Interpolators betrachtet werden. Daß es Lebedi, nicht in Lebedo, heißen müßte, kann nicht eingewendet werden, da sich auch bei Plinius in Tyro und Aehnliches findet. Ja vielleicht gab eben diese grammatische Ungenauigkeit Veranlassung zu jenem Zusatze.

§. 7. Vom Scopas liest man hier in den bisherigen Ausgaben: Is fecit Venerem et Pothon et Phaëthontem, qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur. In der Bamberger Handschrift fehlen die Worte et Phaëthontem, in der Münchner et Pothon. Jene hat auch Herr Prof. Sillig (Cat. Art. p. 411), da er sie in der besten Pariser Handschrift nicht fand, weggelassen. Die Worte et Pothon werden zunächst dadurch festgehalten, daß in einer andern Stelle, bei Pausanias (I. 43. 6.) die auch Sillig (a. a. O. S. 413) anführt, Ἔρως, Ἵμερος und Πόθος als im Tempel der Venus zu Megara stehende Werke des Scopas genannt werden; wodurch, wenn wir uns unter den dort genannten auch andere Statuen denken, wenigstens die Zusammenstellung von Venus und Pothos gesichert wird. Ferner erscheint auch in der Abhandlung des Hrn. Geheimenrathes von Schelling „über die Gottheiten von Samothrace" Pothos als eine dort vorzüglich verehrte Gottheit; Phaethon aber wird nur in den Anmerkungen (Nr. 47) als mit Venus und Pothos in unsrer Stelle eine plastische Trilogie bildend genannt. Es ist daher anzunehmen, daß Pothon als das Ursprüngliche in das bekanntere Phaëthontem umgeändert wurde, wie es in dem Münchner Codex der Fall ist, und daß dann beide Lesarten neben einander in den Text aufgenommen wurden.

Ebendaselbst heißt es von demselben Künstler: (fecit) Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis, duas-

que chametaeras circa eam, quarum pares in Asinii monumentis sunt, ubi et canephoros ejusdem. Hier unterliegt das Wort chametaeras nicht geringer Schwierigkeit. Harduin versteht darunter „auf dem Boden stehende Gesellschafterinen.“ Herr Prof. Sillig hat aus seinen Handschriften, zu denen auch noch die Münchner hinzukommt, (Cat. Art. pag. 412) angeführt: duosque camileras — quorum, ohne eine Erklärung dafür auffinden zu können. In der Bamberger steht: duosque campteras — quorum, wodurch wenigstens ein wirklich vorhandenes Wort gewonnen wird, da καμπτὴρ eine Spitzsäule, meta, bedeutet, wie sie als Ziel in den Rennbahnen zu stehn pflegten. Wie jedoch diese Bildsäulen mit der Vesta zusammenkommen, weiß ich nicht anzugeben; es scheint mir deßhalb nothwendig, um nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben, von dieser Lesart aus noch einen Schritt weiter zu gehen, und mit Veränderung eines einzigen Buchstaben statt campteras zu schreiben lampteras. Bei Homer (Odyss. Σ. 307 und Τ. 63) werden nämlich die Gestelle, auf welche man kleine Stückchen Holz legte, die man zur Erleuchtung des Zimmers anzündete, λαμπτῆρες genannt. Daß in dem Tempel der Vesta, von welcher Cicero (de nat. deor. II. 27.) sagt: vis ejus ad aras et focos pertinet, ein ewiges Feuer unterhalten wurde, ist bekannt. Was paßt demnach besser zur Umgebung einer Statue dieser Göttin, als solche lampteres, d. h. Candelaber oder Altäre mit flammendem Feuer, wie sich in der Kupfersammlung zu dem Auszug aus Montfaucon's Alterthümern (Tab. VI. fig. 4.) wirklich einer neben einer Statue der Vesta findet.

§. 8. Für Nioben cum liberis morientem hat die Bamberger Handschrift ganz unverdorben, was Sillig (a. a. O.) nach seinen Handschriften conjicirt hat: Niobae liberos morientes. Eben dahin führt auch das, was wir im Münchner Codex lesen: iniebe liberiis morientes, so wie die im Museum zu Florenz befindliche Gruppe der Niobiden, (wahrscheinlich eine Nachbildung der hier erwähnten), da die Mutter, ihre jüngste Tochter schützend, in erhabner, ernster Ruhe dargestellt ist, während die Kinder sämmtlich fliehen oder schon dem Tode nahe sind.

Unter den Werken aus der Schule des Scopas werden ebendaselbst genannt: Satyri quatuor, ex quibus unus Liberum Patrem palla velatum Veneris praefert. Die letzten Worte heißen im Bamberger Codex: pala velatum umeri praefert, woraus ich, vorzüglich der früher allgemeinen Lesart: palla velatus humeris praefert, folgend, vermuthete: palla velatum humeris praefert, was ich nachher durch die Münchner Handschrift bestätigt fand. — Die palla, das bis auf die Knöchel herabhängende Obergewand, wird meines Wissens nirgends der Venus beigelegt; hingegen erscheint sie als Bekleidung des Bacchus bei Statius Achill. I. p. 262. sq., wo es heißt:

Si decet aurata Bacchum vestigia palla
Verrere.

Daß ein Satyr vom Künstler in dem langen Weibergewande vorgestellt worden wäre, ist ganz unwahrscheinlich. Es bleibt uns also nur übrig, den jugendlichen Bacchus, in die palla gehüllt, von einem Satyr auf den Armen getragen, zu denken, denn dieß muß die Redensart humeris praefert bedeuten, sofern sie beibehalten werden soll. Doch steht sie, da sie sonst nirgends vorkommt, keineswegs hinlänglich fest.

Scopas wird §. 9 auch unter den Künstlern genannt, welche an dem Mausoleum arbeiteten, und man liest in der Ausgabe Harduin's: quoniam pariter caelavere, Mausolo Cariae regulo, während die frühern Ausgaben hatten: quoniam pariter caelavere Mausoleum. Sepulcrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo. Harduin tilgte die Worte Mausoleum ... factum, weil er sie in keiner seiner Handschriften fand; ebenso Sillig (Cat. Art. pag. 413). Allein so ermangeln die folgenden Worte: Opus id ut esset inter septem miracula der Beziehung, da noch kein Werk genannt ist; in der Bamberger Handschrift stehen die Worte ganz wie in den Ausgaben, in der Münchner nur mit der Umstellung hoc est sepulchrum: es ist daher nicht zu zweifeln, daß sie wieder aufzunehmen sind, indem sie nur durch Verirrung aus Abschreibers von Mausoleum auf Mausolo ausfielen. — Im Folgenden fehlen im Bamberger Codex nach regina die Worte: Artemisia, quae marili memoriae id opus exstrui jusserat, die allerdings, wenn das oben Erwähnte wieder in seine Stelle eingesetzt ist, überflüssig, und vielleicht nur durch eine nach dem Ausfalle jener Worte an den Rand geschriebene Erklärung in den Text gekommen sind. — In dieser Stelle über das Mausoleum wurden die Worte Pteron vocavere zuerst von Turnebus aus Handschriften aufgenommen. In der Münchner Handschrift steht wie in der Bamberger Pteron vocavit. circuitum ab oriente caelavit. Wahrscheinlich ist zu lesen: Pteron vocavere: circuitum ab oriente caelavit etc., so daß die ersten Worte auf: cingitur columnis triginta sex zu beziehen sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber Raphael's Spasimo di Sicilia.

(Beschluß.)

Die Zeichnung, das wirksamste Mittel des Malers, die Gedanken seines Geistes ins Licht zu setzen, ist in diesem Gemälde von gleich hoher Vollendung, wie in Raphael's andern Werken. Erreichte er hierin nicht

ganz die Schönheit der griechischen Bildsäulen, so liegt die Ursache theils in dem verschiedenen Costüme der Zeiten, in welchen Raphael und in welchen die Griechen gelebt haben theils in der Verschiedenheit der Gelegenheiten und Gegenstände, welche seinem Talente vorlagen. Hätten die alten Griechen sich in die Nothwendigkeit versetzt gesehen, an der Seite eines Christus einen Henkersknecht darzustellen; sie hätten denselben weder besser, noch in einer andern Weise gezeichnet, als auf unserem Gemälde der Knecht, welcher uns den Rücken zuwendet, zu sehen ist. Wenn das Verhältniß eines untersetzten häßlichen Menschen anzugeben ist, erwäge man selbst, wie unpassend es seyn würde, an dessen Stelle eine schöne Gestalt, einen Borghesischen Fechter zu setzen, welcher selbst mehr Bewunderung auf sich gezogen hätte, als der Christus. So bewundert man in Dominichino's berühmtem Gemälde in der Andreas-Kapelle der Kirche des heiligen Gregor zu Rom den Henkersknecht mehr, welcher den Heiligen geißelt, als die Figur des letzten, welche doch die Hauptfigur des Bildes ist.

Aehnliches ist häufig vorgekommen, und ereignet sich noch jetzt bei allen Malern seit Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Wer aber unter den Werken der Alten ein Beispiel sehen will, daß auch von ihnen nicht immer schöne Charaktere gewählt wurden, der studire den Arrotino *) zu Florenz und er wird sehen, daß in dieser Gestalt weder der Charakter eines Kämpfers, noch eines Silens, noch obgedachten Fechters sich darthut: er wird finden, daß sie weit unter der Schönheit der erwähnten Figuren ist. Wer Raphael's Zeichnung in diesem, wie in seinen andern Meisterwerken untersuchen will, wird darin den Geist der Antike antreffen; denn er hat die wesentlichsten Theile im Bau des menschlichen Körpers nicht nur aufs richtigste begriffen, sondern auch mit aller Deutlichkeit und Bestimmtheit hingezeichnet, während er überflüssige und unbedeutende Dinge gleichsam unbemerkt ließ. Aber was in Raphaels Zeichnung die größte Bewunderung verdient, ist, daß der Charakter der von ihm geschilderten Personen so mit den Handlungen, in welchen sie erscheinen, übereinstimmt, daß man wirklich einen Menschen zu sehen glaubt, welcher nicht durch Zufall, sondern aus wahrem innerlichen Triebe thut, was ihn Raphael thun läßt: dieß läßt sich nicht allein in den Gesichtszügen, woraus man insgemein auf den Gemüthszustand des Menschen zu schließen pflegt, sondern auch in der ganzen Form und allen Theilen des Körpers entdecken.

In der Figur, welche man vom Rücken sieht, ließ er die Glieder stark und ohne Schönheit hervortreten, wie man dergleichen bei rohen Menschen antrifft, und gab ihr zugleich eine dem Verhältniß entsprechende Bewegung, ohne aber dabei eine besondre Empfindung auszudrücken. Eine solche sieht man aber im Gegentheil in den Köpfen der beiden andern erwähnten Figuren zugleich mit einem schönen Ebenmaß der Körper ausgedrückt. Vor Allem aber wird man wahrnehmen wie der Künstler in Christus die höchste Schönheit des Angesichts mit dem lebhaftesten Ausdruck vereinigt habe, ohne daß durch diese Lebhaftigkeit des Ausdrucks die Regelmäßigkeit, der Adel der Physiognomie selbst litte. Alle wesentliche Theile der Knochen und Muskeln sind angedeutet, aber mit solcher Zartheit, daß dadurch die Großartigkeit der Form keine Störung erleidet. Denselben Charakter zeigen der Hals, und die Hand, mit welcher er sich stützt. Und wiewohl bei der Handlung des Stützens das Fleisch mehr zusammengedrängt wird, so daß gewissermaßen die Knochen und Gelenke dadurch verborgen werden; so gab er doch der Faust und den übrigen Fingern einen solchen dem Charakter des Kopfs entsprechenden Umriß, als hätten die größten Künstler Griechenlands daran gearbeitet, welche sich vorgenommen hätten, eine Figur inmitten zwischen Jupiter und Apollo darzustellen, wie dieß wirklich für einen Christus angemessen wäre, wobei allein der zufällige Ausdruck des Leidens, worin er geschildert wird, hinzuzufügen ist.

Ich kann mich nicht enthalten, anzuführen, wie jeder Pinselstrich in Absicht auf die Kenntniß der Verkürzungen und Conture vortrefflich ist, die sich gewissermaßen, nach Maßgabe des Gesichtspunkts hintereinander verbergen, auf eine Art, welche den aufmerksamen Betrachter täuscht, so daß er an vielen Stellen tiefer hinein hinter der Oberfläche des Gemäldes noch immer etwas wahrzunehmen glaubt. Alle Partieen an den Köpfen sind der Handlung und dem Gesichtspunkte gemäß in Raphaels eigenthümlicher Weise ausgeführt. Ich würde nicht enden können, wenn ich jede Kleinigkeit anzeigen und die Vortrefflichkeit in allem und jedem bemerken wollte, was von diesem großen Manne herrührt. Man kann sich durchaus überzeugt halten, daß alles, was in seinen Werken mit minderer Vollkommenheit ausgeführt ist, nur von einem seiner Schüler herrührt, und da er sich bei den vielen Arbeiten, die ihm in seinen besten Zeit obiagen, auf jene verlassen mußte, so kann man solche Werke unmöglich für die seinigen ansehen.

*) Den Schleifer in der Gallerie des Großherzogs von Toscana.

Sir Godefroy Kneller.

Knellers unbegrenzte Eitelkeit ist bekannt;*) doch wurde sie erträglich durch seine Naivetät und oft ergötzlich durch seinen Witz. „Denkst du, Mensch," sagte er

*) Einige Züge desselben enthält das Kunstblatt 1822. Nr. 52.

zu seinem Schneider, der ihm seinen Sohn als Lehrling antrug, „denkst du, Mensch, ich könne deinen Sohn zu „einem Maler machen? Nein! der allmächtige Gott al„lein macht Maler!“ Sein Witz trug jedoch oft das Gepräge der Sittenverderbniß, die an Carls II. ausschweifendem Hofe herrschte. Einst hörte er einen gemeinen Kerl sich selbst verfluchen. „Ja Gott verdamme dich!“ rief Kneller verwundert aus: „Gott mag wohl den Herzog von Marl„borough und vielleicht auch Sir Godefroy Kneller ver„dammen; aber meynst du, er wird sich die Mühe „nehmen, solch' einen Schlingel zu verurtheilen, wie du „bist?“ Die Diener seines Nachbars, Dr. Radcliffe, mißbrauchten die Freiheit eines Privateingangs in des Malers Garten und pflückten seine Blumen ab. Kneller ließ ihm sagen, er müsse die Thüre schließen: „Sagt „ihm,“ erwiderte der Doctor ärgerlich, „er soll mit der „Thüre thun, was er will, nur soll er sie nicht bema„len.“ — „Er mag sagen was er will,“ antwortete Kneller, „ich kann alles von ihm nehmen, nur keine Arzney.“

Carl I. von England und Bernini.

König Carl I. von England wünschte den berühmten Bernini als Bildhauer in seine Dienste zu ziehen und machte ihm verschiedene, jedoch vergebliche Anträge. Um doch ein Werk von ihm zu besitzen, ließ er sich von Van Dock mehreremale von vorn und im Profile zeichnen, damit Bernini seine Büste danach ausführen könne. Als Bernini diese treffliche Skizzen, die sich jetzt in der königlichen Gallerie zu London befinden, erhielt und mit eiligen Blicken übersah, befiel ihn eine plötzliche Angst und er rief: „diesem Manne steht ein großes Mißgeschick bevor; er trägt Unglück in seinen Zügen.“ Man erzählte nachher, als Bernini an der Büste gearbeitet, sey eine Taube vor einem Habicht in sein Studium geflohen, und, von ihrem Verfolger im Fluge getödtet, habe sie die Büste mit ihrem Blute besprengt. Die Büste ward in dem Palast von Whitehall aufgestellt, und nach der Volkssage waren noch, kurz bevor sie in dem Brande dieses Palastes zu Grunde ging, die Blutspuren an ihr zu bemerken.

Leipzig.

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusto l'autografo pubblicato dal Tassi. Con cinque tavole in rame. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. 2 Voll. 8.

Die Kunstausstellung in Zürich betreffend.

Die Künstler-Gesellschaft von Zürich macht hierdurch bekannt, daß sie auf den ersten Heumonat d. J. eine öffentliche Ausstellung von Werken der Kunst angeordnet hat.

Dabei gelten folgende Bestimmungen:

a) Die Gegenstände, welche der öffentlichen Ausstellung gewidmet werden, müssen bis spätestens den 15. Brachmonat hier eingetroffen seyn, denn nach Verlauf dieses Tages kann nichts mehr zugelassen werden.

b) Diese Gegenstände müssen durch gute Verpackung vor Schaden und Verderben gesichert seyn, indem weder Vergütung noch Gefahr übernommen wird. — Wohl aber macht man sich die sorgfältigste Behandlung zur Pflicht.

c) Die Transportkosten hieher und zurück werden von der Künstler-Gesellschaft bis an die Schweizergränze getragen. Jedoch soll bei Gegenständen von ungewohnter Größe, der Vorstand der Gesellschaft (Herr Hofrath Horner) vorher schriftlich angefragt werden.

d) Den Kunstwerken müssen die Verkaufspreise, so wie für den Catalog die nöthigen Notizen beigefügt werden. —

e) Die Einsendungen sind an das hiesige Kaufhaus zu Handen der Künstler-Gesellschaft zu adressiren.

Nach bisheriger Uebung wird eine Verloosung angekaufter Kunstgegenstände statt finden, für welche mit dem Beginn der Ausstellung Billets zu 8 Schweizer-Franken oder 5 fl. 30 kr. R. V. zu haben sind.

Zürich, den 26. März 1833.

Das Actuariat.

Berichtigungen.

Im Kunstblatt Nr. 31. bittet man Folgendes zu berichtigen:

S. 126. Sp. 2. Z. 4. v. u. st. Menabuci lies Menabuoi — S. 127. Sp. 1. Z. 17. st. Fontebrande lies Fontebranda — Ebendaselbst Z. 19. st. Romana lies Romena. — S. 128. Sp. 2. sind in der lateinischen Inschrift Nr. 2. durch Irrung einige Correcturen und Zusätze hinweggeblieben. Statt quod intra ist quoad, und statt totum (wie der Verfasser geschrieben), wahrscheinlich tectum zu lesen. Ferner statt conventus il a quod in fra lies ita quod infra, statt licensia lies licencia. — In dem angeführten Aufsatz, in Nr. 25 war ferner die Angabe zu berichtigen, daß Herr v. Rumohr den Niccolo Petri nicht erwähne. Er handelt von demselben in den Ital. Forsch. II. 234 — 26.

D. H.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 37.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 7. Mai 1833.

Kunstliteratur.

Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pietznigg.

(Fortsetzung zu Nro. 26.)

Von den verschiedenen Auszeichnungen, die Kraft im Laufe der Zeit zu Theil wurden, sei blos die größte erwähnt: seine Berufung zu der Stelle eines Direktors der Bildergallerie und Schloßhauptmanns des Belvedere. Dieser Posten gilt in Wien für das letzte Ziel einer erfolgreichen Künstlerlaufbahn. Dafür muß sie auch wohl die Regierung ansehen, wie dieses augenscheinlich die Folge von Füger, Rebell und Kraft beweist, ohne Widerspruch eine Gradation auserlesener Männer.

Kraft's Biograph hat das Hauptsächlichste versäumt, die Charakteristik des Künstlers. Sein Nachtreter will es versuchen, einen Beitrag zu ihr zu liefern, so weit es ihm die Unvollständigkeit seiner Anschauung verstattet. Kundigern Beurtheilern kommt es zu, das entworfene Bild näher zu bestimmen und nöthigenfalls zu berichtigen.

Der Hauptzug in dem Künstlerthume Krafts möchte die Gesundheit seinen Darstellungen seyn. Vermöge dieser hat er sich schon früh zu seinem Vortheile der öffentlichen Stimmung bemächtigt und dieselbe seitdem immer entschiedener gewonnen. Er trat gerade zu einer Zeit in Wien auf, wo in der Kunst eine gewisse Ermattung und Schwüle herrschte; das Publikum fing an, gegen seine bisherige Lieblinge, selbst gegen den einst hochgefeierten Füger, zu erkalten, ohne gleich der Veränderung deutlich bewußt zu werden. Füger, dessen wohlverdienten Ruhm diese Bemerkung weder schmälern darf noch soll, konnte am Abend eines höchst wirksam gewesenen Lebens mit seinem abgeschwächten Idealismus, seiner auffallenden Weichheit, seiner mangelhaften Technik schärferen Forderungen nicht mehr genügen; mehrere seiner Schüler, Nacheiferer, Bewunderer wurden zusehends abtrünnig. Da erhob sich Kraft und griff in die stockende Bewegung mit frischem Sinne ein. Anfänglich hieng auch er dem antikischen oder antikisirenden Schulsystem in manchem Betracht noch an, die Spuren akademischer Zurechtweisungen an sich tragend, bis er allmählig, je länger je mehr die traditionelle Majestät des erschlichenen Scheins verschmähen lernte, um der lebendigen Wirklichkeit mit Zuversicht näher zu treten. Die Porträtmalerei bestärkte ihn aufs beste in dieser freien, natürlichen Richtung, sie erzog ihn unvermerkt für größere Werke der Historienmalerei, woher zum Theil das Sichere und Ergreifende rühren mag, womit sie geradeaus in die Welt hineinschauen. Richtig angewendet ist die Porträtmalerei unstreitig eine gute Vorschule für die Historienmalerei, obwohl sie trockenen Buchstäblern häufig bei ihren historischen Versuchen nur zu verfehlten Stylübungen gedient hat.

Was nun die Gesundheit der Darstellungen betrifft, so offenbaret sie sich bei unserm Künstler am deutlichsten in den Aeußerungen des Verstandes und der Kraft. Ueber den Umfang und das Maaß seiner Phantasie läßt sich schon deßhalb nicht mit hinlänglicher Gewißheit urtheilen, weil sein Erfindungsgeist, der nach mehreren abgelegten Proben keinem Zweifel unterliegt, oft den schwierigen Bedingungen gegebener Verhältnisse Opfer bringen mußte und ihm bisher noch nicht die Gelegenheit wurde, sich in cyklischen Bildern zu zeigen, wo eine reiche Schöpferkraft sich am meisten ausbreiten kann. Seine beiden Manfredsbilder, besonders das spätere, welches Byrons faustischen Helden im Augenblicke einer Vision darstellt, mögen sich vorzugsweise zu einem Maaßstabe seiner Phantasie eignen. Könnte lückenhafte Autopsie ein Recht zu Vermuthungen geben, so ließe sich aus ihr vielleicht der unvorgreifliche Schluß ziehen, daß Kraft in der Mehrzahl seiner historischen Frühарbeiten nicht sowohl eine fruchtbare Imagination als vielmehr einen klaren Verstand entwickelt hat, der so verschiedentlich durch eine

Art von Tausch wieder einbringt, was er etwa jener schuldig geblieben ist. Nicht das Tiefe, Großartige, Ueberraschende, Consequente macht das Prädikat seines künstlerischen Verstandes aus, sondern das Faßliche, Ueberlegte, Zuvorkommende, Gehaltreiche, mit einem Wort, das Geschick, sich mit dem offenen Sinn des Beschauers sogleich in ein bequemes Verhältniß zu setzen, und selbst, wenn er nicht etwa eigensinnig ist, über einzelne Schwächen durch den Eindruck des Ganzen gefällig hinwegzuführen.

Mit diesen Reizen des Verständigen vereinigt sich ansprechende Kraft; in demselben Maaße, als sie von jenen getragen wird, leistet sie ihnen auch wieder Beistand, so daß sie sich gegenseitig erläutern und vervollständigen. In diesem Wechselbezuge liegt ohne Zweifel die eigenthümlichste Wirksamkeit des Meisters. Seine Kraft erscheint aber besonders in martiger Objectivität seiner technischen Fertigkeiten. Kürzlich ist in einem Ueberblicke der deutschen Kunst (Supplement des Conversationslexikons) die Meinung geäußert worden, Kraft hasche manchmal nach Effekt und zwar in französischer Weise. Er ist nicht überall frei vom Zeichen der Uebertreibung, was jedem energischen Talent leicht zu begegnen pflegt; dagegen hat der ganze Mann so viel echtdeutschen Kern, daß jenes Ueberschlagen des Jünglings in der Waage, wo es sich geltend macht, wie z. B. in einem seiner Landwehrbilder, und, wie man sagt, auch in der einen Figur seines Manfred, weit angemessener aus einem Vorsprunge seines natürlichen Seins als aus einem fremdartigen Einflusse zu erklären ist.

In Porträten vereinigt er ernste Wahrheit mit geschmackvoller Ausführung. Daß ihm auch Glanz zu Gebote steht, hat er bei verschiedenen höhern Veranlassungen bewiesen, ohne darüber in prunkhafte Auslagen zu gerathen. Ob seine Kunst ausreicht, den tiefsten Moment des ruhigen Seelenlebens darzustellen, gleichsam die Summe einer geistig-ethischen Existenz zu ziehen, mögen diejenigen ausmachen, welche der Standpunkt einer nähern Kenntniß dazu befähigt. Vielleicht besitzt er für die Lösung jener Aufgabe eine zu starkgestimmte Subjectivität. Es ist aber gar sehr die Frage, und Referent hätte beinahe Lust, sie vorläufig zu verneinen, ob andere Porträtmaler in seiner Nähe sich besser aus der Sache ziehen. Mit dem Schmucke böhmischer Prillanten ist sie unmöglich durchzusetzen.

Kraft's frühere historische Bilder, in denen er sich frei bewegen konnte, sollen merkliche Fortschritte anweisen. Unterrichtete Augenzeugen wollen seinen Sinn höher stellen, als jedes andere seiner Werke. Dieses Urtheil dürfte der gegenwärtigen Charakterskizze erwünscht zu Statten kommen. Sachkundigen ziemt es, das Resumé über seine historischen Leistungen auszusprechen.

Als Schlachtenmaler wird er von Peter Heß übertroffen, wiewohl der vorerwähnte Ueberblick das Verhältniß umkehrt. Kraft selbst würde vor den Bildern seines Kunstgenossen die ihm fälschlich angebotene Palme zurückweisen. Die Theorie der Schlachtenmalerei ist noch mit ihrer Ausbildung beschäftigt, während die Praxis gegenwärtig in mehreren Ländern bewunderte Siege feiert. Nothwendig richten sich die Grundsätze der kriegerischen Darstellung nach den verschiedenen Perioden der Kampfweise. Die homerische ist wegen ihrer heroischen Einfalt und reinpoetischen Persönlichkeit für den Maler die günstigste. Auf ihrem Grunde hat Cornelius eine von den Säulen seines Ruhms erbaut. Konstantins Schlacht von Raphael, für den Minerva selbst mit erhobener Aegis von dem Olymp herabflieg, um ihm das Geheimniß ihrer Kunst zu lehren und seine Hand zu führen, schildert den Zusammenstoß feindlicher Massen im Sinne einer spätern Zeit; seine Darstellung wird in solcher Beziehung für prototypisch angesehen. Kaum dürfte es irgend einem Künstler gelungen sein, dem Mars des Mittelalters eine pittoreske Rüstung anzulegen, die in gleichem Maaße goldene Blitze aussendet. Das Pulver hat das Ritterthum in die Luft gesprengt — es war auf seiner Neige ohnehin schon sehr kurzathmig geworden — in gewissem Betracht auch die modernen Schlachtenmaler, so hochbegabt sie sein mögen. Bajonette und Uniformen und immer wieder Bajonette und Uniformen, die unvergleichlichsten Augenmartern, Entwürfe und Linien voll unermeßlicher Combination, diese mathemathischen Veriergespenster der Phantasie, militärische Manierlichkeiten, geimpft auf artiges Uebereinkommen, oftmals wahre Todtenkreuze der Natur, können den talentvollsten Maler zur Verzweiflung bringen. Um Krafts Verdienste auf einem so ungehener durchschnittenen Terrain gehörig zu würdigen, ist es nothwendig, auf jene Hemmungen eine billige Rücksicht zu nehmen. Dazu kommt noch, daß die verschiedenen Klassen der Beschauer in jedem Schlachtgemälde auch wieder Verschiedenes sehen wollen, jede nach ihrer besonderen Weise; daß jede bedeutende Schlacht ihren eigenen Charakter trägt, und daß diese ihre Eigenthümlichkeit, wie mich dünkt, so scharf angeprägt werden muß, als es nur immer angehen will, als es die Darstellungsgabe mit allen Hilfsmitteln des Scheins, der Berechnung, der Erfindung, der Kühnheit möglich machen kann.

Es sei jetzt vergönnt, vorstehende Bemerkungen theilweise in einem Beispiele auf Krafts Schlacht von Aspern anzuwenden. Von österreichischer Seite war sie eine Attanen-Schlacht, gleichsam ein Kampf der alten Götter mit dem bunten Gemengsel der jungen Nachgeburt. Diese ihre

unterscheidende Natur mußte um jeden Preis, mit Hintansetzung aller anderen Rücksichten, überzeugend hervorgehoben werden. Damit dürfte nun gleich die Umgebung des Erzherzogs Karl, bestehend aus den sämmtlichen Befehlshabern der verschiedenen Heeresabtheilungen, auffallend streiten. Allerdings versinnlicht sie das Princip der reinen Selbstständigkeit in monarchischer Einheit, und in ihr zugleich die wesentliche Theilnahme der mannichfaltigen Länder; allein dieser Vortheil ist, so viel ich einsehen kann, zu theuer erkauft, auf Kosten der Natur. Man begreift nicht, wie die Schlacht gewonnen werden kann, wenn die Unterfeldherrn so vollständig um ihr Oberhaupt versammelt sind. Haben sie denn nicht wichtigere Dinge zu thun, als eine Quasi-Heerschau zu halten? An einen Kriegsrath, oder etwas Aehnliches, ist vernünftigerweise nicht zu denken. Genug, man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, so kommt am Ende keine bessere Hypothese heraus als die Annahme, daß jenes Rendez-vous der Heerführer auf den Anfang, die Ouverture des Kanonendonners hindeutet, folglich auf einen falschen Moment. Die lenkende Macht, die volle Persönlichkeit des Heldenführers, hätte als höchste Potenz, befreit von unzweckmäßigen, viel zu gehäuften Nebengestalten, den Inbegriff des allseitigen Zusammenhangs noch passender und kräftiger dargestellt. Bei der angegebenen Verbindung mußte mit der Ruhe und Klarheit auch die Wirkung des Mittelpunkts Abbruch leiden; die ihm beigefügten Befehlshaber sind, wie es nicht anders seyn konnte, zu einer gewissen Passivität verurtheilt, welche dem kriegerischen Ausdruck schadet. Es mag bei diesem Schlachtgemälde ungefähr hergegangen seyn, wie bei Krönungsgemälden. Kraft wird das besser wissen als sonst jemand, er hat offenbar aus Rücksicht auf conventionellen Brauch eine vielfache Huldigung ausdrücken wollen, und daraus ist für sein Werk eine Inconvenienz entstanden. Im Uebrigen bewährt es alle früher bezeichneten Vorzüge seines Urhebers, besonders ist es in den untergeordneten Partieen mit Wahrheit und Nachdruck ausgeführt; erwägt man vollends, wie außerordentlich schwer es sein muß, die verschiedenen Scenen des blutigen Trauerspiels ihren Akten einzufügen, diese Akte in scheinbar verlängerten Reflexen der Anschauung zu verknüpfen, die Fragen der gespannten Aufmerksamkeit einigermaßen mit verständlichen Aufklärungen zu beantworten, so wird sich Niemand berufen fühlen, den Kranz anzutasten, womit patriotische Freude den Schöpfer des Bildes beschenkt hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius.

(Fortsetzung.)

§. 10. Hier werden die in den Bauwerken des Asinius Pollio stehenden Statuen angeführt, unter andern: In iis sunt Centauri Nymphas gerentes Archesilae, Thespiades Cleomenis, Oceanus et Jupiter Entochi, Hippiades Stephani. Schon Harduin vermuthete, daß statt Archesilae zu lesen sei Arcesilai, oder Arcesilae. Sillig (Cat. Art. pag. 81.) stimmt seiner Vermuthung bei, da er in zweien seiner Handschriften archesilai fand; durch den Bamberger Codex aber, welcher arcasailae hat, wird sie über allen Zweifel erhoben. — Im Folgenden ist es dunkel, was die Hippiades seyn sollen. Aqueus schlug daher vor, Appiades zu lesen. Er nennt als solche Venus, Pallas, Vesta, Concordia und Pax, die ihren Namen daher gehabt hätten, weil sie die Appische Wasserleitung geschmückt hätten, und citirt eine Stelle Ovid's (de arte am. III. v. 451. sq.)

Has Venus o templis multo radiantibus auro
Laete videt lites Appiadesque deae.

Er bezieht aber Entochi Appiades zusammen, und geräth dadurch in Zweifel über seine Vermuthung, indem er nicht glaubt, daß Entochus, ein griechischer Künstler, der vielleicht nie nach Rom gekommen wäre, jene Appiades, als Gottheiten römischer Benennung, gebildet hätte. Nehmen wir die Handschriften zu Hülfe, so finden wir in der Münchner, wie, nach Harduin's Bericht, in der besten Pariser und der des Pintianus die Worte Hippiades Stephani nicht; statt Entochi hat sie Enchonchi. In der Bamberger aber steht: eniochi appiades. stephani etc. Es wird demnach durch denselben die Vermuthung des Aqueus bestätigt und die Appiades auch als ein Werk des griechischen Künstlers, dessen Name übrigens nach dieser Lesart Heniochi zu schreiben scheint, genannt. Indessen zeigt der Zusammenhang, daß die Worte Appiades Stephani zusammengehören, daß also diese Gottheiten römischen Namens als Werke des Stephanus, eines in Rom lebenden Schülers des Pasiteles, angeführt werden, wodurch der Zweifel des Aqueus gelöst wird. Was aber hier unter den Appiaden zu verstehen sei, geht auch aus zwei andern Stellen bei Ovid, wo sie vorkommen, nicht deutlich hervor (de arte am. v. 81. sq.):

Subdita qua Veneris facto de marmore templo
Appias expressis aëra pulsat aquis,

und (Remed. am. v. 660.):

Non illas lites Appias ipsa probat.

Statt Timarchidis filii Jovem, qui est in proxima aede, fecerunt, haben die vor Harduin erschienenen Ausgaben: Item Polycles et Dionysius Timarchidis filii etc. Harduin

änderte die Stelle nach seinen Handschriften und denen des Pintianus, und Sillig folgte ihm (Cat. Art. pag. 449). In der Münchner Handschrift liest man nur machidis filius; in der Bamberger aber Idem polycles et dionysius timarcides filius quem qui est, so daß zu lesen scheinen möchte: Idem Polycles et Dionysius Timarchidis filii lovem etc. „Die bis den angeführten Künstler, Söhne des Timarchides.“ Als Grund, warum diese nähere Bezeichnung hier erst hinzugesetzt wird, nicht bei ihrer ersten Erwähnung, läßt sich angeben: daß dieß hier, wo ein gemeinschaftliches Werk von beiden angeführt wird, bequemer geschehen konnte, als oben, wo zwei verschiedene vorkommen. Ich nehme daher Anstand, diese Worte zu streichen.

Von Polycharmus liest man in den Ausgaben: Venerem lavantem sese: Daedalum stantem Polycharmus (fecit). Das Wort Daedalum hat von meinen beiden Handschriften nur die Münchner, in welcher man liest: venerem lavantem sese, daedalum stantem. Die Bamberger hat: Venerem lavantem se, sed aedalum stantem, fast wie der cod. Reg. I. Venerem lavantem sese de dalsa stantem, woraus Prof. Sillig vermuthete: Venerem lavantem se, sed et aliam stantem Polycharmus (fecit). Hierbei wird, wenn man nicht aus dem Obigen eodem loco herunter beziehen will, der Standort der Statuen nicht, wie bei den andern hier angeführten Kunstwerken, angegeben; darum kam mir in den Sinn, es möchte Venerem lavantem se ad nedem aliam stantem oder etwas Aehnliches zu schreiben seyn.

Sect. 8. Vom Luculleischen Marmor liest man in den meisten Ausgaben: Nasciur in Nili insula. Pintianus conjicirte: in Melo insula, Hardouin in Chio insula. Jenem habe ich in meiner Inauguraldissertation (S. 30.) beigestimmt, und selbst die Lesart des Bamberger Codex: in heo insula bringt mich nicht von dieser Meinung ab.

Sect. 14. §. 2. Von Rhamses (so ist dieser Name nach dem Bamberger Codex zu schreiben) wird hier ein Obelisk von 40 Ellen Höhe angeführt. Hardouin glaubte, da kurz vorher vier Obelisken des Königs Sothes oder Sesothes vorkommen, ohne allen Grund, es seien auch hier vier Obelisken anzunehmen, nicht einer. Zoega schrieb, dieser Meinung folgend, in seinem Werke über die Obelisken (S. 14.) quadragenûm cubitorum. Doch der Münchner Codex hat richtig quadraginta cubitorum, auf einen bezogen. Im Bamberger steht CXXXX cubitorum. — Im Folgenden wird, was Zoega bereits aus Handschriften aufgenommen hat: Idem digressus inde, ubi fuit Mnevidis regia, posuit alium Jongitudine quidem CXX cubitorum, sed prodigiosa crassitudine undenis per latera cubitis, durch die Bamberger Handschrift bestätigt.

§. 3. Die gewöhnliche Lesart: naves excepisse omni statutum. Exeisos autem sex tales in monte eodem, welche sich in der Münchner Handschrift findet, und auch welcher aus demselben Berge sechs Obelisken aufgehauen worden wären, ist von Zoega (a. a. O. S. 15.) und Brotier richtig verändert in naves excepisse omni statutum autem in sex talis e monte eodem, der Obelisk wurde auf sechs Steinblöcken aus demselben Berge aufgestellt. Der Bamberger Codex stimmt ganz damit überein, außer daß er statum statt statutum hat.

Cap. 10. Sect. 15. §. 6. Der Name dessen, der den Obelisken auf dem Marsfelde unter Augustus aufgestellt haben soll, ist in der Hardouinischen Ausgabe auf die Autorität einiger Handschriften hin ganz weggelassen. In den früheren Ausgaben liest man Maulius mathematicus; in der Münchner Handschrift Maulius mathematicus; in der Bamberger et ingenio secundi novi mathematici. Is apici auratam pilam addidit, wornach mit Beziehung dessen, was Zoega (a. a. O. S. 17.) aus seinen Handschriften angeführt hat, zu lesen scheint: et ingenio secundo Nonii mathematici.

Cap. 11. Sect. 13. §. 7. Zoega vertheidigt hier mit Recht die gewöhnliche Lesart, ex omnibus unus omnino fractus est in molitione, quem fecerat Sesostridis filius Nancoreus, in der Stelle, welche von dem Obelisken auf dem Vatican handelt, gegen Harduin, der sie umänderte in: unus omnino factus est imitatione ejus etc.; da dessen Behauptung, daß er unbeschädigt sey, selbst durch die Anslage des Fontana, des Architekten, der ihn in neuerer Zeit wieder aufstellte, widerlegt wird. Die Bamberger Handschrift unterstützt die Vulgata durch ihre, wenn gleich verdorbene Lesart: fractius est in immolatione quem etc.

(Die Fortsetzung folgt.)

Baden.

Die von dem Lithographen Rudolph Schlicht in Mannheim erfundene neue Steindruckerpresse wurde kürzlich von einem Vereine sachkundiger Männer geprüft, und erhielt das einstimmige Zeugniß, daß sie durch eine überraschende Einfachheit in der Construktion, durch Dauerhaftigkeit und Schnelligkeit im Gebrauch und noch vorzüglich dadurch sich wesentlich auszeichne, daß die gegen Presse dem Stein beim Drucken nachgiebt und ihn dadurch vor dem Zerspringen schützt. Der Erfinder hat von Sr. K. H. dem Großherzog in Anerkennung der großen Vortheile, die diese Maschine gewährt, die goldene Preismedaille für Kunst- und Gewerbfleiß erhalten.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 38.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 9. Mai 1833.

Kunstliteratur.

Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pietznigg.

(Fortsetzung.)

Kraft selbst bewährt ein zu gutes Urtheil und ein zu mannhaftes Selbstgefühl, als daß er in freimüthigen Erörterungen eine Beeinträchtigung seines mit Recht verehrten Namens erblicken könnte. Absolutes und vollends überschwengliches Lob ist in den meisten Fällen eine Plattheit. Würdige Künstler schicken Belobungswechsel, die auf falsche Anweisungen lauten, mit Protest und Verachtung zurück, nur die Schwächlinge acceptiren sie. Die Sitzung hat lange gedauert, jetzt wollen wir wieder aufbrechen und uns nach andern Wiener Erfrischungen umsehen.

Eine besondere Rubrik des Buches giebt für das Jahr 1831 Nachricht von den Wiener Privatbauten, und erwähnt zugleich einige öffentliche Anlagen. Dem fremden wie dem heimischen Publikum würde eine Darstellung der mannichfaltigen und bedeutenden Verschönerungen, die Wien in der letzten Zeit erfahren hat, und wie verlautet, nach einem durchgreifenden Plane, unfehlbar willkommener gewesen seyn, als das gegenwärtige Register, angefertigt nach Vorstädten, Hausnummern und den Namen der Besitzer oder Unternehmer. So beträchtlich Wien nach mehreren Seiten hin erweitert worden ist, so wenig hat es sich von einem verderblichen Bauschwindel hinreißen lassen. Manche andere Stadt ist dagegen ihrer Bevölkerung so urplötzlich über den Kopf gewachsen, daß mehrere Straßen davon laufen können sobald sie wollen, ohne vermißt zu werden. Wenn aber die Wiener Bauten durch die Cholera einigermaßen gehemmt worden sind; so haben dafür anderswo viele deutsche Länder reichen Ersatz geboten in dem neuen Zweige der Cholera-Architektur, die gewissermaßen den Bodensatz der Cholera-Literatur bildet.

Die Angaben über den Personalbestand und die Verfassung der Wiener Kunstakademien bieten, wie alle dergleichen Skizzen, wenig Interessantes dar. Wer den Zuschnitt einer einzigen deutschen Akademie kennt, der hat so ziemlich Bekanntschaft mit ihnen allen gemacht. Alles wiederholt sich nur im Leben. Den wahren Unterschied bestimmt der Geist der Männer, die auf verschiedenen Stufen an der Spitze stehen. Die Kontrole dieses Geistes ist freilich schwieriger als eine Nomenklatur der äußern Organisation, daher beschränken sich dann die öffentlichen Anzeigen gewöhnlich überall auf die letztere. Bemerkenswerth ist indessen das kaiserliche Institut der Pensionen; es bestehen gegenwärtig vier zur Begünstigung ausgezeichneter Talente und zwar für Einen Historienmaler, Einen Architekten, Einen Bildhauer, Einen Landschafts- oder Blumenmaler, oder Graveur. Zur Vollendung ihrer Studien können die Pensionäre entweder die Wiener Akademie oder den Aufenthalt in Rom wählen. Im letztern Falle erhält der Einzelne zur Hinreise 400 Gulden, ebensoviel zur Rückkehr. Die jährliche Summe beträgt 800 Gulden.

Die interessanteste Mittheilung ist der Bericht über die Wiener Kunstausstellung des Jahres 1832, abgefaßt von Gschladt. Der angestimmten Klage zufolge liegt die Historienmalerei, verglichen mit andern Kunstzweigen, namentlich der Landschaft, dem Porträt, dem Genrebilde, auffallend darnieder. Dieß Mißverhältniß ist weder ein neues, noch ein örtliches; es offenbart sich mehr oder weniger überall, wo nicht außerordentliche Anstrengungen dasselbe abwenden, und selbst diesen will es bis jetzt noch nicht gelingen, in erweiterten Kreisen die rechte förderliche Theilnahme hervorzurufen. Die Historienmalerei hat zu einer kräftigen Wiederbelebung die Frische des historischen Sinnes nöthig, nicht bloß in einzelnen Richtungen, sondern nach allen möglichen; so lange diese schlummert, kann auch jene nicht vollkommen erwachen.

Bildhauerei, Formkunst, Glyphik sind nach der Versicherung des Verfassers mit ihren Beisteuern ebenfalls merklich zurück geblieben, um so erfreulicher ist die Aussage, daß die letzte Ausstellung seit 1813, dem Jahre der Gründung, alle ihre Vorgängerinnen an Reichthum des Gehalts übertroffen hat. Zu diesem Fortschritte auf der Bahn des Guten hat ohne Zweifel die Errichtung des Wiener Kunstvereins wesentlich beigetragen.

Er zählt auch Mitglieder außerhalb Wiens, scheint demnach auf eine möglichst umfassende Theilnahme berechnet zu seyn. Nähere Aufschlüsse sucht man in den Mittheilungen vergebens, obwohl die Anordnung, Wirksamkeit und Tendenz jenes Vereins zu den Gegenständen gehört, die überall, so weit deutsche Sprache und Kunst reichen, ein vorzügliches Interesse ansprechen. Jedes Mitglied trägt jährlich 5 Gulden bei. Für Wien, das im Verhältniß zu andern deutschen Hauptstädten reich genannt werden muß, ist jene Einlage zu winzig; es bedürfte sicherlich nur eines wohlmotivirten Antrages, um jene Summe aufs Doppelte zu bringen. Die Wiener Mitglieder stehen dann erst mit den Münchenern al pari; gegenwärtig braucht man also zwei Wiener um einen Münchener daraus zu machen. Die umgekehrte Regel könnte billig als natürliches Gesetz gelten. Allen Deutschen thun es die Königsberger an großmüthiger Unterstützung zuvor, sie behaupten bis jetzt auf diesem Felde der Ehre die Hegemonie. Den Wienern käme es zu, sich am höchsten zu besteuern; ist es doch jetzt allenthalben Mode, die eigene Person und Meinung hoch zu taxiren. Eine gehörige Ermäßigung jenes Maximums, nach den Forderungen des Orts und der Zeit, würde andern Städten der Monarchie den Beitritt erleichtern, und jenen edlen gesellschaftlichen Wetteifer erregen, ohne welchen in der Welt noch nichts Großes geschehen ist. Der Wiener Kunstverein hat auf Veranlassung der letzten Ausstellung 37 Oel- und 45 Wasserfarben-Gemälde erkauft. Die Zahl der Mitglieder kann nach diesem ansehnlichen Ergebniß nicht unbedeutend seyn. Durch zweckmäßige Erweiterung des Vereins ließe sich am ersten und sichersten der versäumten Historienmalerei wieder aufhelfen. Was im Stande ist, sich selbst zu erhalten wie die Landschaft, sofern sie nicht viel höher steht als die beliebte Vedutenmalerei, das Genrebild und anderes dergleichen, das sollte von Rechtswegen der freien, öffentlichen Begünstigung ausschließend überlassen bleiben, mit Ausnahme der Fälle, wo einem hoffnungsvollen, aber noch nicht ausgebildeten oder hinlänglich anerkannten Talente der Weg zu ebnen ist. Auf solche Weise blieben, andern verkümmerten Kunstzweigen unbeschadet, Mittel übrig, die gesunkene Historienmalerei kräftig zu heben. Dazu kommt der Vortheil, daß sie in Absicht auf nationales und religiöses Leben die mächtigsten Hebel darbietet, allgemeine Theilnahme zu erregen und, werden sie von den rechten Händen und an den rechten Stellen angesetzt, gleichsam zu erzwingen. Kurz, das Aktienwesen auf Beförderung der Kunst angewendet, verdient in demselben Maaße Ermunterung, als es schönere Aussichten eröffnet; es scheint beinahe, als zeige der Deutsche Lust, in seinen alten Tagen halb und halb am Ende aller Dinge in öffentlichen Angelegenheiten auch einmal etwas Vernünftiges vom Auslande zu lernen und es in seiner sinnigen Weise zu veredeln.

Von den ausgestellten Gemälden sind 27 in den Besitz des Hofes gekommen, zusammen also, die Ankäufe des Kunstvereins hinzugerechnet, auf beiden Wegen 74 Bilder unter das rechte Dach gebracht. Nimmt man die voraufgegangenen Bestellungen und andere nicht besonders erwähnte Erwerbungen hinzu, so darf man im Ganzen den Künstlern zu ihren Geschäften Glück wünschen. Selten ist aber eine Messe oder Ernte so gut, daß nicht Klagen nachtönten.

Neun Säle enthielten 425 Oelgemälde. Der Verfasser des Berichts hat in seiner Kritik, was sehr zu loben ist, Ernst mit Freimüthigkeit und Haltung verbunden, selbst gegen einen und den andern verzogenen Liebling des Publikums nimmt er nach seiner Ueberzeugung das Wort; den Professoren der Akademie macht er zwar hergebrachtermaßen die schuldige Reverenz, bückt sich jedoch dabei nicht tiefer, als nöthig ist, um in der Gesellschaft anständig Schritt zu halten. Häufig belegt er seinen Tadel mit ausdrücklichen Nachweisungen, nicht minder das Lob. Er hat, wie man sieht, unparteiisch seyn wollen, und mag das Ziel erreicht haben, so weit es in den Schranken seiner bestimmten Individualität möglich war. Gegen die sogenannte neudeutsche Schule, die in Wien an dem frühverstorbenen Scheffer ihren tüchtigsten Repräsentanten verloren hat, zeigt er aber offenbar altakademischen Tick und Spuren eines fanatischen Verfolgungseifers. Beschränkte sich sein Urtheil auf die Schwächen irregehender Jünger, so wäre nichts dagegen zu erinnern; er hat es indessen gelegentlich auf allgemeine Verdammung abgesehen und so erscheint ihm denn jede Anspielung auf die Blüthen und Kronen der schönsten Jahrhunderte als eine mittelalterliche Barbarei, eine heillose Verhärtung, ein geistiger Selbstmord. Er scherzt nach seiner Weise ganz gemüthlich über den Frühmorgen der Kunst, ohne zu ahnen, daß ihre vermeinte Mittagshöhe, wie er sie innerhalb seines Horizontes anschaut, nichts weiter als ein bequemer Mittagsschlaf ist, den ein rüstigeres Geschlecht längst abgeschüttelt hat. Das erste Stadium ist von der neudeutschen Schule glücklich durchlaufen worden, jetzt fragt es sich, ob sie das zweite mit entsprechendem Erfolge zurücklegen wird. Wie unstatthaft und voreilig jedes allgemeine Absprechen ist,

beweisen die sichtbaren Wetterscheiden der Genossenschaft, welche jetzt immer deutlicher hervortreten. In Wien feierte sie ihr Incognito, als Wächter, Overbeck, Vogel aus Zürch und Pforr dort eintrafen; später kehrten die ausgewanderte in Scheffer wieder zurück, nur auf kurze Zeit, aber nicht ohne Zeichen des freundlichsten Empfangs. Seitdem scheint sie dort in Ermangelung durchgreifender Leistungen und empfehlender Manieren eine etwas kalte Aufnahme gefunden zu haben. Desto mehr hätte sich unser Verfasser vor Aeußerungen hüten sollen, die weit über den engen Kreis seiner Beobachtung hinausgehen und mit ihrem leeren Nachdruck lediglich auf seinen Kopf zurückfallen. Die Wurzel aller Mißverständnisse liegt in dem vieldeutigen Begriff der Nachahmung. Man kann dieß Unglückswort in der Kunstsprache eben so wenig mit Sicherheit brauchen als entbehren. Wenn übrigens Härte der Darstellung ein Haupttriterium der neudeutschen Schule abgeben soll, so könnte die letztere dem Berichterstatter keinen ärgern und lustigern Streich spielen, als wenn sie ihn zu ihrem Sekretär ernennte mit dem Versprechen ihn künftig zum Historiographen zu befördern. Vielleicht ist die Härte seines Style undeutschen Ursprungs; eine Vermuthung, auf welche der unaussprechliche Name Gschladt führt. In diesem Falle nimmt Referent den Scherz mit Vergnügen zurück. Hier und da schwellen die Segel des Vortrags so stark an, daß sie Gefahr laufen, von den aufgethürmten, poetischen Wasserhosen zerrissen zu werden. Solche kleine Excesse gehören zum Zunftrecht der Kritik. Die Collegen müssen sie sich gegenseitig einander verzeihen. Besteige jeder den Pegasus nach seiner Weise, wenn ihn der Anblick eines Bildes zum Aufsitzen nöthigt. Der eine braucht den Sattel, um nicht herunterzufallen, der andere kommt nur mit Sporen vorwärts, der dritte sucht Beistand in leichtfertigen Zauberkünsten, der vierte, Meister seines Rosses, lenkt es ohne Zügel mit der bloßen Gewalt des Wortes.

Durchlaufen wir jetzt flüchtig die bedeutendsten Erscheinungen, welche uns der Verfasser als solche vorführt. Hier und da wird sich Referent erlauben, einzelne Winke beizufügen.

Historienmalerei.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld hat dieselbe durch ein Bild bereichert, dessen Idee aus einem Gedichte Campbel's geschöpft ist. Es heißt: „der letzte Mensch“ und folgt am Schlusse des Berichts in einer prosaischen Uebersetzung nach. Eine angebliche Traum-Phantasie, eigentlich aber auch durch und durch eine poetische Frostbeule. Der letzte Mensch ist kurz vor seinem Tode noch vollkommen auf den Beinen, nimmt in einer weitläufigen Anrede Abschied von der Sonne, die aber, so eben mit ihrem eigenen Leichenbegängnisse beschäftigt, keine Zeit oder keine Lust hat, zu antworten. Vermuthlich hat sie wegen ihrer unermeßlichen Entfernung den Zuruf nicht gehört, obwohl der letzte Mensch eine ungeheuere Bruststimme erschallen läßt. Ajax und Diomedes sind gegen ihn zirpende Heimchen. Andei einige Zeilen des Gedichts zum Kosten: „Einem Propheten gleich erhielt der einzelne Mann sich in aufgerichteter Stellung; unerschrocken und mit kräftigem Laute, dem vorüberziehenden Sturme gleich, der welke Blätter vom Walde wegstreift — (dazu hätte auch etwas Wind hingereicht) — sprach er: Stolze Sonne! Zwillinge sind wir nun im Sterben. Kalt ist dein Antlitz, abgelaufen deine Bahn.“ In und mit diesem pathetischen Schwulst geht der letzte Mensch, genauer gesprochen, die letzte Poesie, selig zu Grunde. Es war ein unglücklicher Gedanke, ein solches Gedicht zum Vorwurfe eines Bildes zu wählen. Der Gegenstand ist für die Anschauung schlechthin ein unmöglicher, die Vision einer Vision in einer verdoppelten Blendlaterne. Mag der ausgezeichnete Künstler immerhin seine besten Kräfte aufgeboten haben, um das Unmögliche möglich zu machen, es konnte dabei doch nur eine Seltsamkeit, höchstens ein bewunderungswürdiges Kunststück herauskommen, das dann an Ort und Stelle eben so eifrige Liebhaber als Widersacher gefunden hat. Die Anerkennung des aufgewendeten Talents kann sehr wohl mit dem Tadel des unstatthaften Gegenstandes bestehen. Sonach dürfte jede der lautgewordenen Parteien in ihrem Sinne Recht haben. Anders steht es um die Rüge, wenn die Arbeit eine Bestellung war; sie gehört dann wenigstens nicht vor das Forum der Oeffentlichkeit. Der Berichterstatter nennt das Bild den Zenith der Ausstellung. Unter der vorbemerkten Einschränkung mag diese Meinung unangefochten bleiben und sich vielleicht vertheidigen lassen. Er ist aber offenbar von den Dunstwolken des Gedichts umnebelt, strebt ihnen in seiner Beschreibung mit bombastischer Anstrengung nach und hat dadurch bei unbefangenen Lesern dem Eindrucke seines Urtheils wider Wissen und Willen nicht wenig geschadet. Mit dem vollen Gewichte eines gerechten Lobes erinnert er beiläufig an ein anderes Werk unsers Künstlers, an seinen Faust. Dieser ist wohl sein gelungenstes, behauptet unter den neueren Leistungen der österreichischen Kunst einen unbestrittenen und unbestreitbaren Ehrenplatz im Belvedere und dürfte selbst an der Seite des Besten, was unsere Zeit hervorgebracht hat, eine der glücklichsten Nebenfiguren heißen. Mit ungemeiner Anmuth, Frische und Geschicklichkeit hat sich Ludwig Schnorr außerdem auf dem Gebiete der Tieck'schen Romantik bewegt; auch in naiven Darstellungen überrascht er oft durch heitere Einfalt und gute Laune. Seine religiösen Bilder zeigen zwar Reichthum an Mitteln, verrathen

aber mitunter fremdartige Einflüsse, welche das richtige Ziel hemmend durchkreuzen und desto befremdlicher einwirken, je deutlicher man wahrnimmt, daß sie ihm von außen gekommen sind, daß er sie mit seiner Individualität nicht rein und gesund verschmelzen kann. Er muß sich vor dem Magneteuderge einer falschen Gefühlspoesie ernstlich hüten. Wie er auf der einen Seite nach dem Ungewöhnlichen, Ueberspannten, Chimärischen hinhängt, so kam er früher, besonders da, wo er den Forderungen des Tages zu genügen suchte, zuweilen den Schmeicheleien des Modernen zu nahe. Dieses Schwanken nach entgegengesetzten Polen mag freilich in einem dunkeln Zusammenhange stehen, worüber sich sein künstlerisches Bewußtsein bis jetzt nicht Rechenschaft zu geben weiß. Kann er es über sich gewinnen, unabhängig von den Anzeichen eines verständlichen Geschmacks, der ursprünglichen Richtung seines Vermögens zu folgen, welches ihn so vielfach begünstigt; findet er dabei Gelegenheit, seinem höhern Berufe, an dem kein Zweifel haftet, in angemessener Beschäftigung nachzugehen: so wird er unfehlbar seine bisherigen Verdienste nicht nur aufs Neue bestätigen, sondern auch vergrößern und im Bunde mit seinem jüngern Bruder dem Namen Schnorr für Deutschland und die Zukunft eine erhöhte Bedeutung geben. Ludwig Schnorr scheint außerhalb seines zweiten Vaterlandes Oesterreich, in Ermangelung literarischer Dazwischenkunft, nicht völlig den Ruf zu genießen, welchen er verdient. Daher verweilte die Anzeige länger bei ihm, als das Verhältniß der abgesteckten Gränzen erlaubt; deßhalb mußte aber auch das summarische Urtheil etwas näher motivirt worden.

Der getreuzigte Heiland mit der heiligen Familie, ein Altarbild von Leopold Kuppelwieser, hat durch eine seltene Vereinigung von Vorzügen, auf dem Felde der christlichen Malerei den Preis davon getragen. Dieser Künstler, angeblich ein Sprößling, oder doch ein Seitenverwandter der neudeutschen Schule, und wie es zufolge des Berichts scheinen könnte, früher mit ihren namhaften Schwächen empfindlich heimgesucht, soll gegenwärtig von der tückischen Krankheit vollkommen hergestellt seyn, so gesund, als hätte ihm nie viel gefehlt. Möge er sich nur vor den allzu rothen Wangen hüten! Sie sind gefährlich. Das Rechte, kommt es endlich zum freien Durchbruch, liegt zuletzt über jeden Widerstand. Kuppelwieser steht jetzt in Wien, laut unverdächtiger Zeugnisse, an der Spitze der kirchlichen Maler. Freilich zählt er auch nur wenige Mitbewerber. Ein vorübergehender Aufenthalt in Italien hat wesentlich dazu beigetragen, die Reife seiner Entwicklung zu befördern. Er berechtigt die Kunst zu ungewöhnlichen Erwartungen, wenn sein Erfindungsgeist seiner technischen Ausbildung die Waage hält. Man rühmt ihn besonders als tüchtigen Zeichner. Er ist Correktor an der Akademie, als solcher demnach ganz an seinem Platze, womit aber keineswegs gesagt seyn soll, daß er nicht dürfe Professer werden.

Johann Ritter von Hempel liegt, sollen wir anders dem Berichterstatter glauben, in einer schweren Krisis, die dem verstockten Anhänger der neudeutschen Schule das Leben kosten könnte, wäre nicht sonst für sein Wohlbefinden überflüssig gesorgt. Er beschäftigt sich mit der Kunst vorzugsweise zu seinem Vergnügen, meint es aber damit ernsthafter als ein Dilettant. An seiner heiligen Familie wird bloß die mittelalterliche Härte getadelt, Farbe, Zeichnung und Erfindung dagegen gerühmt. Hat es mit dem Lobe seine volle Richtigkeit, so muß der Sitz der mittelalterlichen Beschwerden nicht so gar leicht aufzufinden seyn. Allerdings sind die Neudeutschen mitunter zu hart, dafür aber auch ihre entschiedensten Antipoden eben so oft butterweich. Es gehört mehr Salz dazu, als in vielen Fällen bei Geschmacksurtheilen gebraucht wird, um jedesmal genau zu bestimmen, ob und bis auf welchen Grad das Kunstei zu hart oder zu weich gesotten ist. Ein zweites Bild desselben Künstlers verkündigt, besonders in der Erfindung und Ausführung des Kopfes, tiefes Gefühl. Es ist schwer, nach den vorliegenden Aussagen, die zum Theil miteinander streiten, zum Theil obenhin streifen, Lob und Tadel in ein bündiges Endurtheil zusammenzufassen. Es scheint, daß der Ritter von Hempel bei überwiegenden Naturgaben, unter denen namentlich ausgezeichneter Farbensinn hervorglänzt, allerdings in gewissen Handhabungen noch Fesseln trägt, die er abwerfen könnte, wenn er sie nicht mit geheimem Wohlgefallen betrachtete.

Die drei Brüder Schiavoni, Natale, Felice und Giovanni, aus Venedig, sind mit ihren religiösen Bildern der verkümmerten Historienmalerei theilnehmend zu Hülfe gekommen. Die Magdalena Natale Schiavoni's wird als sein schädbarstes Werk aufgeführt. Andere von derselben Hand schlagen ins Süßliche und Flache über. Erfindung, Zeichnung und Färbung wird an der Kreuzabnahme Felice Schiavoni's hervorgehoben. Die Auferstehung Christi von Giovanni Schiavoni ist nach mehreren Beziehungen als verfehlt bezeichnet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Der berühmte Kupferstecher Rafael Morghen ist am 8. April zu Florenz in einem Alter von 73 Jahren gestorben.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 39.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 14. Mai 1833.

Alte Klosterkirche zu Wechselburg.

Zu Wechselburg, dem Sitze der Herren und Grafen Schönburg zu Wechselburg, befinden sich beträchtliche Reste einer Kirche aus den ersten Zeiten des Mittelalters, die aller Aufmerksamkeit werth ist. Hier war es, wo Dedo der Vierte, Graf von Rochlitz, der Feiste genannt, im Jahre 1174, das Kloster Zschillen stiftete und die Kirche baute, die er zugleich für sich und die Seinigen zum Erbbegräbniß bestimmte und die wir jetzt in Betracht ziehen. Die Bauart, welche die Kirche an sich trägt, bestätigt die Zeit ihrer Erbauung, die byzantinische Bauart, die in jenem Jahrhunderte allgemein herrschende.

So manche Kirchen aus den frühen Tagen des Mittelalters auf unsere Zeiten kamen, bald völlig erhalten, bald nur in den Ruinen, so kommt doch der Kirche zu Wechselburg ein bedeutender Vorzug zu. Hier treffen wir noch den ursprünglichen Altar an, noch die ursprüngliche Kanzel, Theile, die in andern Kirchen jener Jahrhunderte, theils durch die Zeit oder Zerstörung Untergang fanden, theils durch Werke späterer Zeiten verdrängt wurden. Der Altar ist ein beträchtliches Werk, einem besonderen Gebäude gleich, die Kanzel hat die Form der alten Ambonen der Basiliken, so wie sie noch in einigen alten Basiliken Roms sich zeigen.

So merkwürdig nun schon hierdurch diese Kirche wird, so ziehen doch die in ihr befindlichen plastischen Arbeiten vorzüglich das Auge auf sich. Sind auch nicht alle von gleichem Werthe, so verdienen sie doch alle besonderer Beachtung. Mehrere lassen einen Styl in der Zeichnung erkennen, der ganz von den Sculptur-Arbeiten deutscher Künstler abweicht. Diese tragen Ernst und Trockenheit, die oft dem Düstern sich nähert, der äußern Bildung, dem Anstande des Deutschen angemessen. Hier aber finden wir Zartheit, in der Darstellung, wie in der Ausführung; der Ausdruck der Gesichtszüge nähert sich dem Ideal, und die Gewänder haben einen freien, gefälligen Schwung. Dieß führt auf den Gedanken, es möchten hier italienische Künstler gewirkt haben, oder es könnte nach italienischen Vorbildern gearbeitet worden seyn.

Der Altar nimmt die ganze Oeffnung des Chores ein. Die Mitte des untern Absatzes deckt ein vertiefter Bogen, vor dem der Altartisch steht und dessen Wand ein Gemälde zeigt aus neuern Zeiten, das keine Beachtung verdient.

Zu jeder Seite dieses Mittels öffnet sich ein Bogen, durch den man in den dahinter liegenden Chor gelangt. Hierüber steigt in dem zweiten Absatz ein hoher, gleichfalls durchbrochener Bogen empor, den auf jeder Seite zwei Nischen einfassen, mit Figuren in Lebensgröße besetzt, die eine David, die andere unbekannt. Die Pfeiler zwischen den Bogen des untern Absatzes, so wie zwischen den Nischen des obern, sind mit Säulen verziert. Dieser ganze Bau ist aus Stein aufgeführt, woraus auch die Bildsäulen bestehen, und zwar aus Sandstein.

Auf diesem Bau ragt ein mächtiges Crucifix empor, Christus am Kreuze, daneben links Maria, rechts Johannes. Jedes dieser beiden letztern Bilder steht auf einer zu Boden liegenden Figur, welche Kronen tragen, und vor dem Kreuze lagert eine alte abgelebte Mannes-Gestalt, einen Kelch in die Höhe haltend. Die drei obern Schenkel des Kreuzes endigen sich in dreibogig gebildete Schilde mit Sculpturen; im obern Schilde Gott der Vater mit der Taube in den Armen, in jedem der beiden andern ein Engel. Die ganze Gruppe ist aus Holz geschnitzt. Die Figuren sind ein wenig über Lebensgröße und bunt übermalt.

Alle diese Sculpturen sind meisterhaft gearbeitet. Besonders zart gehalten sind die Köpfe der Maria, des Johannes und der beiden Engel. Minder schön in der Ausführung sind die vier untern Bildsäulen in den Nischen, doch in der Zeichnung und in den Verhältnissen sind auch sie gut behandelt, ohne in das Magere des

deutschen Styls zu fallen, und der Faltenwurf nähert sich auch hier dem Antiken.

Die Kanzel ist aus Stein gebaut. Sie hat eine cubische Gestalt, jedoch am untern Körper hohl, und auf Pfeilern ruhend, trägt ein Gewölbe den Kanzelstand. Dieser Stand wird an der vordern Seite von zwei Säulen unterstützt, welche schön verzierte Capitäle tragen. An der einen Seite mit der Umfassungs-Mauer der Kirche verbunden, wo auch die Treppe hinaufführt, zeigen sich die drei andern Seiten, gegen die Kirche zu, frei. Die Brüstung jeder dieser drei Seiten ist mit einem Basrelief besetzt, fast noch vollkommener gearbeitet, als die Bilder der Gruppe des Crucifixes. Das vordere Basrelief, über den Säulen, stellt Christus vor, sitzend und segnend, umgeben von den symbolischen Zeichen der Evangelisten. Neben Christus findet links Maria ihren Platz, unter ihren Füßen einen Drachen, rechts Johannes, der von einer zu Boden liegenden Figur unterstützt wird. Auf der Seite der Kanzel, nach Osten zu, sieht man das Opfer Abrahams, auf der Seite gegen Westen, die Aufrichtung der ehernen Schlange. Jede der hier befindlichen Figuren ist ungefähr zwei Fuß hoch. Unter der zuletzt erwähnten Darstellung zeigen sich Kain und Abel in Basrelief, die unstreitig unter allen Bildern der Kirche, wegen ihrer Bearbeitung, den Preis verdienen.

Naht man dem Thore, so geht man rechts und links vor zwei Standbildern vorbei, eines Ritters und eines Mannes in geistlicher Kleidung. Ihre Bestimmung ist nicht bekannt, sie müssen aber mit dem Bau der Kirche gleichzeitig entstanden seyn, da die Steine, woraus sie gearbeitet, mit der Mauer in Verbindung stehen. Näher noch gegen das Thor zu breitet sich vor unsern Füßen, auf der Erde, das Denkmal des Stifters des Klosters und der Kirche, Dedo's des Vierten, und seiner Gemahlin aus, zwei lebensgroße Bilder in Relief ausgehauen. Auch diese Sculpturen lassen den Meister erkennen.

Zeigen sich nun in allen Theilen der Kirche, welche noch vom ursprünglichen Baue übrig sind, die Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styls, so ist unter ihnen vorzüglich die Hauptpforte zu rühmen. Künstlich gearbeitete Säulen nehmen die Seiten ein, und ihre Schäfte werden durch mannichfaltige Zierden gehoben, ihre Knäufe aber und der Schmuck derselben vermehren das Schöne des Ganzen. Zwei symbolische Basreliefs, in den Bogen über den zwei durch Säulen getrennten Thüröffnungen, erhöhen gleichfalls die Zierlichkeit der Pforte. Merkwürdig sind nicht weniger die mystisch-grotesken Verzierungen, die an der Außenseite des halbkreisrunden Chorschlusses, das Auge auf sich ziehen.

Dieses so ausgezeichnete Denkmal der Kunst aus den ersten Zeiten des Mittelalters verdient eine besondere Bekanntmachung, die Herr Puttrich zu unternehmen gesonnen ist. Er selbst sowohl, als vorzüglich der Zeichenlehrer, Herr Gryser in Leipzig, haben an Ort und Stelle die Abbildungen der merkwürdigsten Theile der Kirche mit der größten Sorgfalt aufgenommen, so wie der erfahrne Landschafts- und Perspektiv-Maler, Herr Werner, einige malerische Ansichten fertigte. Das Geschichtliche des Klosters Zschillen wird der Unterzeichnete beifügen. Alle diese Zeichnungen sollen in Steindruck auf dreizehn Platten dargestellt werden, in der Größe der bei Engelmann herausgekommenen Cathédrales françaises von Chapuy. Die Subscription ist bereits eröffnet und gedeihlich vorgerückt. Der Preis wird 2 bis 2½ preußische Thaler für jede der zwei Lieferungen bestehen, die das Ganze umfassen. Das Exemplar auf chinesisch Papier wird ungefähr ½ mehr kosten. Die Bezahlung geschieht bei der Ablieferung der Hefte. Zur Annahme der Subscription erbietet sich der Kunsthändler Hr. Börner in Leipzig.

Stieglitz.

Kunstliteratur.

Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pietznigg.

(Fortsetzung.)

Dem Rückzuge der Historienmalerei scheint sich eine Nachhut von jungen Freiwilligen mit Muth und Geschicklichkeit widersetzen zu wollen. Unter ihnen bemerkt man Heinrich Schweminger, der die Kraniche des Ibykus nach Schillers Dichtung in einem wohlerfundenen, brav gezeichneten Bilde hat aufsteigen lassen, woran indessen Wahrheit des Kolorits vermißt und dem Sänger sub rosa ein Uebermaaß von Schönheit aufgerückt wird. Vermuthlich ist der allzuschöne Ibykus nach einem der gangbaren Typen gemodelt, die ohne Berücksichtigung der charakteristischen Wahrheit jetzt in verschiedenen Gegenden Deutschlands herumspucken. Ganz besondere Hoffnungen hat ein anderer angehender Historienmaler erweckt, Rahl der Sohn, durch die Flucht Davids und seiner Gefährten vor Saul. Nach den Aeußerungen des Recensenten empfiehlt sich der Novize durch eine überraschende Gesammtentwicklung von Kräften, die eine eben so gesunde Quelle als wünschenswerthe Richtung verrathen. Allem Anscheine nach wacht das Auge des kunstverständigen Vaters über die Bildung des Sohnes und bewahrt letztern vor den Klippen jugendlicher Einseitigkeit.

Ihm scheint sich Joseph Schmuzer mit Erfolg anzuschließen in dem Bilde: Leopold der Tugendhafte auf der Mauer von Ptolemais, Oesterreichs neues Wappenschild begründend. Die nationale Wahl des Gegenstandes ist beifallswerth. Jakob Scheli mag den Zug beschließen. Von ihm: Maria mit dem Kinde. Er leidet nach dem Berichte unseres Lazarethaufsehers ebenfalls an der neudeutschen Gliederkrankheit. Warum werden denn keine Gesundheitsbülletins ausgegeben? Das antiquarische Uebel scheint ordentlich miasmatisch zu seyn.

Landschaft.

Steinfeld, Kammermaler Sr. k. k. Hoheit des Erzherzogs Anton, wandelt in seinen Landschaften mit poetischem Sinn, auf dem Wege der reinen Natur, die sich ihm aber mehr in ihrer stillen Herrlichkeit als in den Erschütterungen eines gewaltigen Daseyns offenbart. Er strebt Ruysdael nach, wie es heißt, und soll ihn sogar erreicht haben.* Das wäre von der einen Seite vortrefflich, von der andern für den Künstler selbst eine Verlegenheit, denn was sollte er nun mit dem Ueberschuß seines Talentes, nach einem so außerordentlichen Fortgange flugs beginnen? Jene Versicherung, darum etwas bedenklich, weil Jedes in Jedem, selbst das Aehnlichste auf seinem tiefern Grunde ein Anderes ist, bleibt dessen ungeachtet ein schätzbarer Wink für die nähere Charakteristik. Steinfeld dürfte als Landschafter ein Talent genannt werden, das in seiner Umgebung keinem andern zu weichen braucht. Seine zahlreichen Studien nach der Natur stehen insbesondere wegen ihres gründlichen Gefühls bei Kennern in hohem Ansehen. Der Waldbach Strubb in Oberösterreich, das einzige eingesandte Werk des Künstlers, soll übrigens dem Werthe seiner sonstigen Leistungen nicht völlig gleichgekommen seyn.

Schödlberger erfreut sich seit Jahren in seinem Wirkungskreise eines fast ungetheilten Beifalls; er hat sich dessen durch eine Virtuosität versichert, die zwischen seinem Talente und dem Geschmacke des Publikums eine unauslöschliche Wahlverwandtschaft, gleichsam eine Art von stillschweigendem Vertrag bildet. Correkte Ausführung, ergreifende Darstellung, mit welcher er der Natur meistens von der günstigsten Seite beizukommen weiß, den Gehalt des Wirklichen nicht selten erfinderisch ausschmückt, ihn auch wohl zu freiern Compositionen umbildet, dann aber mehr in behaglicher Klarheit, als mit idealer Bedeutung: diese Züge treten in seinen Werken mehr oder weniger mit augenfälligem Nachdrucke hervor. Unser Verf. durfte sie bei seinen nächsten Lesern als bekannt voraussehen. Von Schödlberger waren 6 landschaftliche Bilder vorhanden, einige darunter der Prospektmalerei angehörig. Statt einer weitern Anzeige genüge die Hinweisung auf den Wasserfall bei Tivoli, wie es scheint, das Hauptbild.

Thomas Ender hat aus den Schätzen seines Vermögens freigebig mitgetheilt, er gehört zu den Glücklichen, die desto mehr bekommen, je mehr sie ausgeben. Seine Ansicht vom Kloster dei Reformatori bei Castel Gandolfo über Albano nach dem Meere wird ein Juwel der letzten Ausstellung genannt. Die Beschreibung des Bildes trägt in Vergleichung mit dem längst begründeten Rufe seines Urhebers so viele Zeichen der Wahrheit an sich, daß sie für die Würdigung eines bedeutenden Talents nicht unedel als Monogramm dienen kann, wodurch jede weitere Bestimmung überflüßig wird.

Karl Marko, der mehrere Kunstzweige umfaßt und in jedem Nahmhaftes leistet, kommt hier blos als Landschafter in Betracht. Er ist in dieser Eigenschaft brillant und geschmackvoll, einigermaßen in der französischen Weise. Mit dieser allgemeinen Bezeichnung seines Verdienstes lassen sich die Kriterien des Wiener Berichts ohne Zwang vereinigen. Sonst pflegt er in der Regel die Erwartung seiner Verehrer noch zu übertreffen; dieß mal soll er jedoch mit dem eingereichten Werke unter derselben geblieben seyn.

Joseph Schwemminger, schon beträchtlich hinaus über die Wegmarke der ersten glücklichen Versuche und im Begriffe, ernstlichere Vorbedeutungen wahr zu machen. Er zeichnet sich besonders durch zarte innige Auffassung der Natur aus. Belege seiner entschiedenen Fortschritte waren: Hallstadt in Oberösterreich und Palsau, Gegend in Steyermark.

Ein gutes Prognostikon für die Zukunft hat ebenfalls Wilhelm Pollak in acht Werken ausgestellt, worunter einige ausdrücklich hervorgehoben werden, besonders der Wolfgang-See mit dem Schafberge im Salzkammergute. Er zeigt Anlagen für eine gewisse Naturpoesie.

Math. Rud. Toma geht damit um, neben mehrfachen Kunstbeschäftigungen, auch seinen Beruf für die Landschaft in ein helleres Licht zu setzen. Für diesen Zweck will ihm aber bis jetzt, laut des vorliegenden Berichts, die Färbung noch nicht gelingen. Es macht Vergnügen, gelegentlich bemerken zu können, daß der Wiener Kunstverein die aufsprossenden Talente jeder Art keineswegs mit leeren Händen zu ermuntern sucht.

Genremalerei.

Auf dem vielgeliebten und vielmackerten Felde der Genremalerei, beinahe dem einzigen, das mit Ausschlusse des Porträts, den Pflug reichlich lohnt, begegnen wir gleich beim ersten Schritte einem Talente von seltenem Umfange und eben so ungewöhnlicher Tüchtigkeit, die in mancher Beziehung außerordentlich heißen kann, stupend, würde der Italiener sagen. Professor Waldmüller

ist in verschiedenen Kunstregionen einheimisch und behauptet sie alle so ziemlich mit derselben ihm eigenen Ueberlegenheit. Der Charakter des Genremäßigen geht freilich in jeder Richtung herrschend hindurch, indessen ist er darin unter seinen unmittelbaren Nebenmännern ohne Zweifel das Haupt. Ein vollendetes Studium der Niederländer und Flamänder macht die Grundlage seiner Bildung aus, ihnen verdankt er besonders seine Macht über den malerischen Reiz. Er hat es durch fortgesetzte Uebungen, die ihm wenig Anstrengungen gekostet zu haben scheinen, in der Nachbildung jener Schulen so weit gebracht, daß seine Kopien ungefälschten Wiederholungen bis aufs Möglichste nahe kommen. Die Fähigkeit oder vielmehr die Fertigkeit, sich in verschiedene beliebige Gestalten zu verwandeln, wie ein neuer Proteus, ohne darüber seine persönliche Eigenthümlichkeit zu verlieren, muß mit dieser selbst natürlich verbunden seyn. Das Auffallende der Erscheinung erklärt sich in Erwägung der Thatsache, daß die Genremaler überhaupt, insbesondere die völlig entwickelten, so zu sagen die absoluten, in ihrer Familienphysiognomie ungleich kenntlicher ausgeprägt sind als die Mitglieder der übrigen Kunstgenossenschaften. Daß es aber diesem Günstlinge technischer Ausbildung nicht an Erfindungsgeist fehlt, mag letzterer auch der Auffassungsgabe des Gegebenen nachstehen, läßt sich ohne weitere Belege schon aus der eingefügten Beschreibung des Bildes schließen: Eine Mutter, die ihre Kinder während eines Gewitters bei einer Wegsäule zu schützen sucht. Die Beschreibung ist anschaulich, frei von Uebertreibungen des Ausdrucks, und insofern dem gepriesenen Werke angemessen. Zwei Kopien sind für zwei Erzherzoge bestellt worden. Unser Künstler hat 18 Numern eingesandt. Er arbeitet eben so leicht als sicher. Unter den angegebenen Werken befinden sich mehrere Porträte, namentlich jenes des jüngst verstorbenen Königs von Ungern Ferdinand V. Der Maler hat darin, wie es heißt, einen bewunderten Meister des Auslandes vor Augen gehabt, ohne in dessen Schwächen einzugehen. Will Waldmüller, seitdem er mit Flamändern und Niederländern sich abgefunden hat, etwa zum guten Ende auch mit dem Engländer Lawrence anbinden? Es wäre interessant, wenn Lawrence die deutschen Porträtmaler in gleiche Versuchung führte, wie Paganini die deutschen Violinspieler. Acht landschaftliche Studien beurkunden ein so vollkommenes Eindringen in die Elemente der Natur und Kunst, daß der Wiener Berichterstatter, dem seyn Nachredner nicht zu widersprechen wagt, sie zu Musterbildern für Lehrlinge empfiehlt. Gewöhnlich sind Künstler von den entschiedensten Vorzügen, stützen sich diese zumal größtentheils auf eine geistreiche und feste Praktik, in andern Beziehungen, z. B. im Punkte der reinen Doktrin und fremder Beurtheilung nicht ganz unbefangen. Dies mag denn vielleicht auch bei Waldmüller der Fall seyn. Unter Künstlern bleibt das Wiedervergeltungsrecht nicht aus. Neuerlich hat ihm der Curator der Akademie, Fürst Metternich, die Leitung der Schüler übertragen, die sich an den Originalen der Lamberger Gemäldesammlung im Copiren üben sollen. Besagte Sammlung ist der Akademie testamentarisch überlassen worden. Waldmüller steht in dieser Sphäre gewissermaßen an der Spitze seines Nachahmungssystems; es könnte ihm und seinen Zöglingen nichts Besseres begegnen, als wenn er im Stande wäre, der frischgegründeten Schule sein Talent gleichfalls durch ein Vermächtniß zu sichern, wie Graf Lamberg der Akademie seine Sammlung.

Philipp Reinhold nimmt die Mitte zwischen Landschaft und Genremalerei ein. Bekanntlich ist er von der Historienmalerei späterhin zur Landschaft herangetreten. Seine wohlgefälligen Figuren geben unverhohlen Auskunft über die Richtung, von welcher er ursprünglich ausging. Es weht in seinen wohlgedachten, mehr fein als stark empfundenen Werken ein Geist edler Mäßigung, die sich am liebsten mit sinnvollem Ernst umgiebt, ohne deßhalb das Reizende und Naive auszuschließen. Dabei waltet in seinen Schöpfungen eine Anspruchslosigkeit vor, die geradeswegs von dem Künstler auf seine Kunst übergegangen ist. Weil seine ruhig abgeschlossene Natur ihn vor gesuchten Absichtlichkeiten und allen überspringenden Tendenzen schützt, mögen diese der Mode, einer Akademie oder einer Schule fröhnen, kann sein schönes Talent manchmal wohl von flüchtigen Augen übersehen werden, während es den aufmerksamen Blick fesselt und belohnt. Es ist ihm eine Erfindungskraft höherer Art gegeben, der es bloß an dem rechten Spielraum zu fehlen scheint um ganz zu zeigen, was sie will und kann. Die technischen Mittel verbürgen hinlänglich auch einen freiern Aufflug. Der Wiener Bericht erwähnt einzelne Leistungen mit Beifall, z. B. die Ansicht der Terrasse des Capuzinerklosters zu Sorrento. Es wird ihr besonders schöne Färbung nachgerühmt. Sonst führte die Färbung in mancher Beziehung eine zu starke Sprache. Da hätte also die Zeit reinen Gewinn herbeigeführt.

(Der Beschluß folgt.)

Konstantinopel.

In der großherrlichen Münze sind Medaillen auf die Anwesenheit einer russischen Flotte im Bosporus geprägt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 40.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 16. Mai 1833.

Kunstliteratur.

Mittheilungen aus Wien: Zeitgemälde des Neuesten und Wissenswürdigsten ꝛc., von Franz Pietznigg.

(Beschluß.)

Friederich Gauermann besitzt eine eigenthümliche Stärke in der Darstellung wilder Thiere; das ausgestellte Thierstück: Ein Geier mit einem Hirsche, legt dafür einen neuen schlagenden Beweis ab. Die Oertlichkeit des hochgerühmten Bildes stand der Beschreibung zufolge mit dem Gegenstande im besten Vernehmen, faßte ihn mit einem poetischen Rahmen ein.

Peter Fendi hat sich schon seit längerer Zeit einen Namen gemacht durch die Gemüthlichkeit seiner Darstellungen. Bald zieht sie durch frommen Ausdruck an, bald durch sittliche Milde; zuweilen erlaubt sie sich den Scherz der Unschuld oder belauscht die Anmuth in ihren verschiedenen Gebehrden. Es ist ihr dabei eine gewisse Süßigkeit eigen, die unwiderstehlich zum Herzen spricht und sich dadurch gar sehr vom Süßlichen unterscheidet. Der fleißige Fendi ist mit acht Nummern aufgetreten. Daß er zur Zeit auch das Mächtige nicht scheut und sich mit Glück zu kühnern Compositionen erheben kann, beweißt eine Ueberschwemmungsscene der Donau aus dem Jahre 1830. Die übrigen angeführten Bilder schlagen sämmtlich in die Richtung ein, welche vorhin im Allgemeinen als seine vorwaltende bezeichnet wurde.

Einer der fruchtbarsten und beliebtesten Genremaler ist Joseph Danhauser; sein Humor gefällt sich besonders in kräftiger Popularität, die jedoch, wie es scheint, nicht blos einzelne Züge herausgreift sondern ein psychologisches Ganzes darstellt und auch das Beiwerk zu einem Träger desselben macht. Einen fast noch unangebauten Boden bietet der Genremalerei die höhere Geselligkeit unserer Tage dar; das Genie könnte von hier aus mit dem größten Erfolge in die Bewegung der Zeit eingreifen, sicher eines unendlichen Stoffes. Danhausers Jugend verbürgt für die Zukunft noch viel Erfreuliches. Er hat sich auch in der Historienmalerei versucht.

Eine orientalische Scene von J. S. Alconiere ward als einzelnes Werk neben das Beste gestellt. Mit größerm oder geringerm Glück behandeln die Genremalerei: Schindler, J. N. Rauch, Sigmund von Perger, Michael Neder, Johann von Dallinger, Adam Brenner, Joseph Ginovsky. Den jungen Nachwachs dieses üppigen Kunstzweiges bilden zahlreiche Namen, unter denen einige schon jetzt keine ganz üble Figur spielen sollen.

Porträt.

Johann Ender, Professor der Historienmalerei, machte beim Beginnen seiner Laufbahn Aufsehen durch Oreste's, in dem Moment, wie dieser den Aegisth umbringt. Späterhin hat er sich mehr und mehr der Porträtmalerei ergeben. Er huldigt in ihr mit der entschlossensten Vorliebe der Eleganz, nimmt es mit der vollen Naturwahrheit meistens leicht, weiß aber das Deficit für Geschmacksstimmungen, die der seinigen entgegenkommen, durch blendende Effekte hinlänglich zu decken, mit einer Geschicklichkeit, welche an Bravour gränzt. Sie besteht hauptsächlich in der Herrschaft über äußerlichen Reiz, mit welchem sich in geeigneten Fällen ein modern-idealistischer Auftrag verbindet. Im Besitze eines ausgebreiteten Beifalls, wovon besonders seine Ausschmückungen zahlreicher Taschenbücher zeugen, so beliebt, so gesucht, daß Redaktionen und Buchhändler sich um sein bezauberndes Talent streiten, ist er durch seine Porträte selbst ein Porträt der Zeit geworden und behauptet in dieser Beziehung eine Stelle, worin ihn die freieste Opposition als eine Notabilität ehren muß, will sie nicht gegen sich den Verdacht blinder Abgunst erregen. Der Wiener Berichterstatter verdient Dank dafür, daß er Muth genug hatte, bei Beurtheilung des Künstlers den Schimmer und Flimmer einer verwöhnten und verwöhnenden Manier offen zu rügen, ohne ihm deswegen

in anderer Beziehung die gerechte Anerkennung zu verweigern. Diese stützt sich mit glaubwürdigem Nachdruck auf ein Porträt der Frau Gräfin Emilie von Szechenyi

Das Bestechende, was in Enders Vortrage noch in gewissen Schranken bleibt, pflegt Agricola vermittelst seiner Porträte in Wasserfarbe und der Art Jsabey's bis zum graziösen Dissolutismus zu steigern, ohne indessen den französischen Vorbildern in ihrer eigenthümlichen Würze gleichzukommen. Das Wiener Urtheil stimmt damit im Wesentlichen zusammen, es klagt laut über Mangel an Wahrheit, und über die Verschwendungen der Farbenfitterpracht; verfügt jedoch den ausgesprochenen Tadel mit verschiedenen Lobingredienzen. Agricola weiß was er will, und er kann was er will. Dagegen findet keine Protestation statt.

Das Porträt eines Türken von Franz Eibl wird wegen naturtreuer Auffassung und glücklicher Behandlung für ein Kunstwerk erklärt, das auch strengern Forderungen genugthue. Eibl scheint noch ein junger Mann zu seyn; sollte die Porträtmalerei ihn zu ihrem heimlichen Vertrauten ersehen haben, um ihm einst öffentlich die Hand zu reichen, aus Verdruß über die verwegenen Liebkosungen der alten Paladine?

Die lebendigste Aehnlichkeit findet der Mittheilende in zweien en crayon gezeichneten Porträten, welche die Hofschauspielerinnen Löwe und Peche zu Gegenständen und Staub zum Urheber haben. Zwei ausgezeichnete Bühnentalente, mögen sie nun Freundinnen, oder noch besser Nebenbuhlerinnen, also Feindinnen seyn, beide porträtirt von demselben Künstler, sind annehmliche Beifallskreditiven für ihren beglückten Maler. Die Damen müssen ihrer selbst vollkommen gewiß seyn, da sie sich so bescheidentlich mit der einfachen Wahrheit der Natur begnügt haben. Vermuthlich hat der Mittheilende nach Recensentenart die Porträte und deren Originale nicht ganz aufmerksam betrachtet, nicht gehörig verglichen; es wird in jenen ohne Zweifel neben der Prosa der Nachahmung ein guter Theil Poesie obwalten. Schauspielerinnen können unmöglich in Sachen der Repräsentation den poetischen Geschmack verläugnen: was würden die Nichtschauspielerinnen zu einer so groben Verletzung des ersten weiblichen Grundsatzes sagen?

Vermischtes.

Schaller, Professor der Skulptur, während seines mehrjährigen römischen Aufenthalts mit der neuern Richtung der Kunst aus den Mustern des klassischen Alterthums befreundet, rühmlichst bekannt durch sein Denkmal für den Sandwirth Hofer, seine Entwürfe zu Basreliefs aus der biblischen Geschichte, die Gruppe des Bellerophon und Anderes, hat sein Talent abermals dokumentirt durch eine Darstellung Sr. Maj. des Kaisers in Tyroler Marmor. Ihm streben Franz Haberstock und Adam Rammelmayer nach. Im Bereiche der Holzschneidekunst legte Blasius Höfel mehrere schätzbare Früchte seiner ausdauernden Thätigkeit dar. Ueber die ausgezeichneten Verdienste des Kupferstechers Karl Rahl hat Deutschland längst mit lauter Anerkennung entschieden, unter der wiederholten Zustimmung des Kunstblattes; es reicht gegenwärtig hin, daran zu erinnern und den Stich der Nacht nach Correggio, eine Hauptzierde der Ausstellung, den andern größern Werken des Meisters anzureihen. Benedetti, Rahl's Kunstverwandter und zugleich ein kräftiger Mitbewerber, ringt, wie behauptet wird, mit steigendem Erfolge nach dem Preise der Vollendung. Neben Benedetti darf Joseph Steinmüller nicht übersehen werden. Kriehubers lithographirte Bildnisse werden schon seit einer Reihe von Jahren in Wien von keiner andern Hand übertroffen. In architektonischen Bildern machten sich Rudolph Alt, Jakob Mayer, Aloys von Saar vortheilhaft geltend. Die Dekorationsmaler Anton von Pian und Herrmann Neefe, in ihrem ursprünglichen Fache achtbare Talente, haben ihre Kräfte auf einem ihnen weniger zugänglichen Felde geprüft, hier freilich nicht die Wahrheit der Natur erreicht, desto mehr aber jenen wirksamen Schein, von dem ihre Kunst anderwärts mit besserem Rechte zu leben pflegt. Die Schlacht bei Bar sur Aube, von Franz von Habermann, dürfte neben der gleichnamigen von Peter Heß, welcher aus jeder Schlacht mit gehäuften Lorbeeren eines frischen Triumphes zurückkehrt, einen schweren Stand haben, ungeachtet des ihr nachgesagten Verdienstes. Ein Dilettant, der Baron Ludwig Pereira, hat sich durch seine Mongolenschlacht der öffentlichen Aufmerksamkeit empfohlen. Die Wahl des interessanten Gegenstandes ist ein glücklicher Griff zu nennen. In der Miniaturmalerei soll Robert Theer das Vorzüglichste geleistet haben. In der Blumen- und Fruchtmalerei wetteiferten Joseph Knapp, Franz Petter, Johann Smirsch. Letzterer behandelt außerdem einen gewissen Zweig des Stillebens mit fliegender Geschicklichkeit. Ein historisches Bild, den Apostel Paulus darstellend, von Tkadlik, mag hier, wie in den vorliegenden Mittheilungen, nachträglich eingeschaltet werden, da es angezeigtermaßen Eigenschaften verkündigt, die es nicht erlauben, darüber zu schweigen.

Hannover.

Der Kunstverein in Hannover hat in diesem Jahre (24. Febr. bis 31. März) seine erste Kunstausstellung veranstaltet, und das Resultat, das dieselbe gewährte, ist in jeder Hinsicht höchst erfreulich. Durch eine sehr thätige Verwendung bei in- und ausländischen Künstlern und die liberale Bestreitung aller Transportkosten gelang es dem Comité eine große Menge von ausgezeichneten Werken für seinen Zweck zu erhalten; mit dieser Thätigkeit wetteiferte die Liberalität einheimischer Besitzer von Kunstwerken, welche dieselben bereitwillig der Beschauung des größern Publikums darboten, und so ward es möglich, in einem von dem Magistrate der Stadt unentgeltlich eingeräumten passenden Lokal eine Ausstellung zu Stande zu bringen, die sowohl der Anzahl als dem Werthe der Kunstwerke nach zu den ausgezeichneteren in Deutschland zu rechnen ist. Der Katalog enthält 429 Nummern, meistens Genrebilder und Landschaften, auch einige plastische Arbeiten und Glasgemälde. Vieles und Vorzügliches hatten die Münchner Künstler beigetragen, doch waren 170 Nummern von 64 Hannoveranern. In der hannöver'schen Zeitung findet sich eine mit vieler Einsicht und Billigkeit geschriebene Beurtheilung der ausgestellten Werke, die eben so sehr zur Belehrung des Publikums als zum Vortheil der Künstler gedient haben wird. Das Comité des Kunstvereins rühmt in dem Berichte, den es in derselben Zeitung darüber bekannt gemacht hat: „Die Theilnahme des hiesigen Publikums, welche sich fast bis an das Ende steigend erhielt, ist so allgemein und so lebhaft gewesen, daß darauf die schönsten Hoffnungen für die Erreichung der vom Kunstvereine beabsichtigten Zwecke gebaut werden dürfen." Dem Vereine selbst hat diese Ausstellung zunächst eine Vermehrung von 150 während ihrer Dauer gezeichneten Aktien zugeführt. Hauptsächlich aber ist die Lust zum Besitz von Kunstwerken unter dem dortigen wohlhabenden Publikum auf ausgezeichnete Weise erwacht, so daß vielleicht keine andere Ausstellung in Deutschland sich in Hinsicht auf Zahl der Ankäufe eines verhältnißmäßig größern Erfolges wird rühmen können. Ohne Zweifel hat dabei mancher Kunstfreund, dem es bisher an Gelegenheit fehlte, sich gute Kunstwerke zu erwerben, den Anfang zu einer kleinen Privatsammlung gemacht, die gerade dadurch ein desto größeres Interesse erhält, da sie von lebenden Künstlern und nach eigener Auswahl erworben ist. So wird sich nach und nach die Ueberzeugung befestigen, daß es weit besser ist, Werke lebender Künstler zu sammeln als ältere, oft unsichere und verdorbene Bilder. Die Künstler selbst aber werden sich ermuntert fühlen, dieser wachsenden Theilnahme durch stete Vervollkommnung ihrer Leistungen zu entsprechen. Da das Verzeichniß der angekauften Werke, wie es der Kunstverein bekannt gemacht hat, zugleich eine erfreuliche Uebersicht jüngerer Künstler gewährt, deren Werke hier Beifall gefunden, so dürfte es den Zwecken des Kunstblattes nicht entgegenseyn, dasselbe beizufügen. Von 319 verkäuflichen Nummern wurden 89, zu dem Betrage von ungefähr 6760 Rthlrn. in Golde, theils von einzelnen Kunstfreunden, theils durch Subscriptionen zu Privatverloosungen, theils durch den Kunstverein zur Verloosung an die Aktionaire erkauft.

1. Durch Freunde und Beschützer der Kunst.

a. Von hannöver'schen Künstlern:

Von Wilh. Ahlborn aus Hannover in Berlin, Küste bei Amalfi, große Landschaft, zu 45 Ld'or, und Tasso's Haus in Sorrent zu 8 Ld'or. Von A. H. Andreae, Stadtbaumeister zu Hannover, der Dom zu Halberstadt zu 20 Ld'or. Von G. Busse aus Hannover in Dresden, Landschaft nach Ruysdael, Kreidezeichnung zu 8 Ld'or. Von Falcke in Hannover, ein Blumenstück zu 8 Ld'or. Von H. M. Grape in Göttingen, eine Gruppe Rehe, aus dem Walde tretend, zu 8 Ld'or. Von E. Hampe in Göttingen, Ober-Medicinalrath Blumenbach in seinem Arbeitszimmer zu 15 Ld'or. Von Carl Oesterley, Professor in Göttingen, Herzog Wittekind zu 24 Ld'or. Von N. Peters in Lüneburg, Stillleben nach der Natur zu 10 Ld'or. Von J. Riepenhausen aus Göttingen in Rom, die Communion junger Mädchen in Rom zu 40 Ld'or, und Raphael, welcher dem Pabste Julius II. vorgestellt wird, zu 40 Ld'or. Von A. F. Schelver aus Osnabrück in München, Fuhrmannswagen im bayerischen Hochgebirge zu 10 Ld'or, und Scene aus der Schlacht bei Hanau 1813 zu 60 Ld'or. Von Wedemeyer in Göttingen, Haus zu Unterseen, Glasgemälde zu 7 Rthlr., und Winter-Landschaft, Glasgemälde zu 4 Rthlr. Von R. Wiegmann, Architekt in Hannover, das Grabmal des Romeo und der Julia in Verona, Aquarell-Zeichnung zu 3 Ld'or.

b. Von den auswärtigen Künstlern:

Von A. Adam in München, ein Stall mit ländlichen Pferden zu 72 Ld'or und ein Stall mit englischen Pferden zu 60 Ld'or. Von C. Altmann in München, der St. Leonhardstag am Schlier-See zu 150 Rthlr. Von B. Raymond de Baur in Berlin, Fürst Poniatowsky findet seinen Tod in der Elster, zu 10 Ld'or, und ein verwundeter Grenadier der kaiserlichen Exgarde zu 4 Ld'or. Vom Professor Buchhorn in Berlin, 2 Gemälde, Bettelkinder vorstellend, zu 4 Ld'or. Von H. Bürkel in München, Wirthshaus am Monte Mario bei Rom zu 35 Carolinen. Von C. Heilmayer in München, bayerische Gebirgsgegenden, 2 Gemälde, zu 20 Ld'or. Von Heinel in München, Bauernfamilie im Tirolergebirge zu 32 Ld'or.

Von W. Heuschel, Professor in Cassel, eine ruhende Löwin, Gipsmodell, zu 4 Rthlr. Von C. Heß in München, Bauernfamilie im Gebirge zu 5 Ld'or. Von Hirsch in München, Gebirgs-Landschaft zu 6 Ld'or. Von Kirner in München, betende Bauernfamilie zu 12 Ld'or. Von Lina Krieger in Dresden, das Mädchen am Fenster, Pastellgemälde, zu 6 Ld'or. Von C. Lebschée in München, Winterlandschaft zu 9 Ld'or. Von Maes in Rom, eine Nettuneserin zu 25 Ld'or. Von C. A. Mende in München, Schildwach stehender Bube aus der Zeit Napoleons zu 60 Rthlr. Von G. Menckes Sohn in Bremen, ein Schimmel zu 25 Ld'or. Von Metzinger in München, Landschaft an der Isar im Gewitter zu 8 Ld'or. Von D. Monten in München, Gefecht zwischen polnischen und österreichischen Ulanen zu 12 Ld'or. Von Christian Morgenstern in München, norwegischer Wasserfall zu 15 Ld'or, und Gegend am Schliersee zu 5 Ld'or. Von Müller in München, ein Gebirgsschütze zu 6 Ld'or. Von Ferd. Olivier aus Dessau, italienische Landschaft zu 25 Ld'or. Von Oth in München, Gebirgsgegend im im Rheinthale zu 30 L'dor. Von W. Pütz in Braunschweig, der Kessel bei der Roßtrappe zu 5 Ld'or, und das Okerthal zu 5 Ld'or. Von J. Petzl in München, ein Mädchen im Bade zu 6 Ld'or. Von Domenico Quaglio, Hofmaler in München, Kirche am Rhein zu 10 Ld'or. Von Lorenzo Quaglio in München, Gebirgs-Landschaft zu 6 Ld'or, Wirthshaus zu Tegernsee zu 24 Ld'or, und Tiroler zu 15 Ld'or. Von Rottmann aus Heidelberg, Ansicht aus Terracina zu 34 Ld'or. Von E. Schröder in Braunschweig, der ruhende Jäger zu 3 Ld'or. Von Stuhlmann in Hamburg, der sehnlichst erwartete Herr zu 6 Ld'or.

2. Durch Subscriptionen zu Privatverlosungen.

Von Adam in München, Napoleons Abschied von Moskau zu 10 Ld'or. Von S. Bendiren in Hamburg, Fruchtstück zu 6 Ld'or. Von H. A. Eckert in Würzburg, ein Senner mit Saumthieren zu 36 Rthlr. Von A. von der Embde in Cassel, eine junge hessische Bäuerin zu 266 Rthlr. Von Fearuley aus Norwegen, nebstdem Morgen im bayerischen Hochgebirge zu 18 Ld'or. Von Heinel in München, ein Mädchen von Sendlingen zu 10 Ld'or. Von Professor Tischbein zu Bückeburg, eine Araberin zu 12 Ld'or., und ein predigender Capuziner zu 15 Ld'or.

3. Durch den Verein zur Verloosung an die Actionaire.

a. Von hannöver'schen Künstlern:

Von G. Dürand aus Hannover in München, das Innere einer Bauernstube zu 15 Ld'or. Von A. Evers aus Hildesheim in München, ein Dorfkirchhof mit Staffage zu 9 Ld'or. Von G. Fritz in Hannover, Medaille auf die Einweihung des Waterloo-Monuments, 9 Exemplare in Silber zu 4½ Rthlr. Von Herzog in Hannover, Abendlandschaft zu 12 Ld'or. Vom Professor C. Oesterley in Göttingen, Christus bei Maria und Martha, Sepia-Zeichnung zu 6 Ld'or. Von J. Riepenhausen in Rom 12 Blatt Radirungen aus dem Leben Raphaels in 12 Exemplaren zu 5 Rthlr. Von A. G. Schmidt in Hannover, die Sturmfluth bei Nincoop i. J. 1825 zu 22 Ld'or. Von Jäger aus Hannover in München, Heiligenbild in Alabaster zu 6 Ld'or.

b. Von auswärtigen Künstlern:

Von v. Bayer in München, Kreuzgang des Klosters Berchtesgaden zu 10 Ld'or. Von H. Brandes in Braunschweig, Gegend bei Marino im Albaner-Gebirge zu 12 Ld'or. Von H. Bürkel in München, Transport römischer Brigaten zu 20 Ld'or. Von Crola in München, Marktplatz zu Wernigerode zu 60 Rthlr. Von Fries aus Heidelberg, Ansicht des Königs-See's zu 8 Ld'or. Von W. Gail in München, die Publikation der Alexanders-Bulle im Dogenpallaste zu Venedig zu 25 Ld'or. Von G. Hähelich aus Hamburg, Parthie an der Isar in München zu 11 Ld'or. Von Heinlein in München, wilde Gebirgslandschaft zu 20 Ld'or. Von J. W. Henschel, Professor in Cassel, drei allegorische Figuren, Glaube, Liebe, Hoffnung. Gipsmodelle zu 4 Ld'or, und Madonna, Gipsmodel zu 1½ Ld'or. Von C. Heß in München, bayerische Landschaft mit Kühen zu 8 Ld'or. Von D. Monten in München, polnisches Gefecht zu 7 Ld'or. Von Chr. Morgenstern in München, die Rhede von Hamburg zu 7 Ld'or. Von J. M. Neher in München, eine Straße in Tivoli zu 40 Ld'or. Von Neureuther in München, ungarische Landschaft zu 8 Ld'or. Von Ferd. Olivier aus Dessau, deutsche Landschaft zu 11 Ld'or. Von W. Scheuchzer in Zürich, Alpenparthie im Berner Oberlande, Aquarellzeichnung zu 2 Carolinen. Von Schlotthauer in München, eine Landschaft zu 10 Ld'or. Von Carl Schröder in Braunschweig, Scene in einer bayerischen Bauernstube zu 3 Ld'or, und von B. Stange aus Dresden, ein See in Tyrol zu 60 Rthlr.

England.

Der Engländer Journar hat ein einfaches Mittel erfunden, aus dem Papier das für Kupferdrucke und Litographien so schädliche Aeidum zu entfernen. Nämlich er feuchtet das zum Druck bestimmte Papier Tags vorher durch und durch mit dünnem Leimwasser an, und läßt es dann die Nacht hindurch bedeckt und feucht bis zum Morgen stehen, wo er es soweit trocken werden läßt, als für den beginnenden Druck nöthig ist. (The Monthly Review 1833, Febr.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 41.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 21. Mai 1833.

Casa di Goethe, zu Pompeji.

Nach Becchi's Relazione degli Scavi di Pompei da maggio 1831 a maggio 1832 im Mus. Borbon. fasc. 32.)

(Mit einem lithographirten Grundriß.)

Das glückliche Campanien, sogenannt von den Alten wegen der Fruchtbarkeit seines Bodens, erzeugte Wein in Menge und von großer Süßigkeit; besonders waren die Gipfel des Vesuvs, ehe die Verwüstungen seines Ausbruchs eintraten, mit Weinbergen bekränzt, die aus dem vulkanischen Boden hervorgewachsen, eben so ausgesuchte als ergiebige Jahrgänge lieferten. Bei dem Dichter Martial kommt eine Anspielung auf jenen Segen vor.

Die Stadt Pompeji, am Fuße des Berges gelegen, vom Meere umflossen, welchem sie, erwerbsteißig auf alle Weise, ihren Reichthum verdankte, war sicherlich einer der Häfen, aus denen die campanischen Weine, und zumal jene von der Höhe des Vesuvs, versendet wurden, und dieser Handel mußte unter dem Einflusse natürlicher Begünstigungen sehr erheblich seyn.

Diese vorausgeschickten Winke mögen den Leser auf eine jetzt darzulegende Vermuthung vorbereiten, die ihm anfänglich etwas seltsam und unwahrscheinlich vorkommen mag, daß nämlich ihr zufolge das sogenannte Haus des Faunus *), welches an Pracht alle bisher ausgegrabenen übertrifft, einem reichen Weinhändler könne zugehört haben, dessen glückliche Geschäfte nach allen Seiten hin aus vielfältigen Anzeichen zu sprechen scheinen. Denn anders läßt sich kaum die Anzahl von Amphoren aller Art und Größe erklären, welche in den bedeutendsten Räumen dieser Wohnung sind gefunden worden. Will nun jemand darauf weiter die Annahme stützen, daß jenes schöne Haus als wohnliches Prachtwerk einst von einem vornehmen Bürger erbaut, im Wechsel der Geschicke und Zeiten das Eigenthum eines Weinhändlers geworden sey, und daß der Ausbruch des Vesuvs späterhin dasselbe bedeckt: so könnten wir und diese Vorstellung gefallen lassen; allein in Erwägung, daß sich sowohl an den Musaiken als Ornamenten vielfache Anspielungen auf Bacchus vorgefunden haben, geben wir lieber der Meinung Raum, daß Ursprung und Pracht des Hauses sich vom Weinhandel herschreiben. Man ist auch wohl auf den Gedanken gerathen, das Haus sey eine Fabrikstätte von Amphoren gewesen, ohne zu bedenken, daß keine Spur eines Brennofens entdeckt worden ist, und die Bestimmung eines so ansehnlichen Hauses für ein so geringes Fabrikat, wie das von rohen, irdenen Geschirren, völlig unstatthaft scheint. Wenn hingegen ein reicher Weinhändler seinen Sitz in Pompeji hatte, aus der Umgegend die edelsten Gaben des Bacchus in den Vorräthen seines Hauses zusammenbrachte und, vom Meere begünstigt, damit in die Ferne Geschäfte trieb: so konnte er daraus zuverlässig so reichlichen Gewinn ziehen, daß er sich füglich als Besitzer und Bewohner jenes Hauses denken läßt. Dabei kommt noch der Umstand in Betrachtung, daß alle in den Atrien und Peristylen aufgefundenen Amphoren durch gelegentliche Veranlassung der Jahreszeit aufgehäuft seyn konnten (denn im Ausgange des Herbstes wurde Pompeji verschüttet); daß ferner, war die Weinlese beendigt und ihr Ertrag eingesammelt, derselbe entweder zurückgelegt oder nach Bedarf verschickt werden konnte, in welchen Beziehungen die aufgestellte Hypothese immer mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Was endlich die Pracht des Hauses betrifft, so läßt sich

*) Dieses neu entdeckte Haus ist nicht blos durch das darin aufgefundene Mosaik der Alexanderschlacht merkwürdig, sondern weil es überhaupt eines der reichsten und geschmackvollst verzierten unter allen bis jetzt aufgegrabenen ist. Es wird daher unsern Lesern nicht uninteressant seyn, hier eine detaillirte Beschreibung seiner Einrichtung zu finden, die als Typus der Einrichtung griechisch-römischer Häuser überhaupt dienen kann.

den Gegnern, die aus ihr einen Einwurf hernehmen, antworten, daß es uns in Städten, die gleich Pompeji durch den Handel in Blüthe und Aufnahme gekommen sind, nicht befremden darf, wenn die bedeutendsten Häuser Kaufleuten gehörten, wie ja noch in unsern Zeiten die schönsten Paläste zu Venedig, Genua, Florenz von bürgerlichen Großhändlern erbaut wurden, die keineswegs deßhalb ihr Geschäft aufgaben, weil sie so reich geworden waren, daß ihre Wohnungen eher Fürsten als Privatleuten zu gehören schienen. Ohne indessen auf jene Gründe weiter einzugehen, wollen wir jetzt die Wohnung selbst näher in's Auge fassen.

Zuvörderst stellt sich der Inbegriff ihrer großartigen Anordnung aufs erfreulichste dar. Vier Straßen umgeben den Raum des Hauses und sondern ihn von den umliegenden Wohnungen ab. Die eine, in welcher der Eingang des Hauses ist, läuft an der Seite des Tempels der Fortuna hin und wendet sich dem sogenannten Thore von Nola zu. Von den drei andern, die kleiner und enger sind, laufen zwei (2. 3.) gerade gegen die Stadtmauer, und die vierte (4.) geht an der Rückseite des Hauses vorbei.

Der Architekt Mazois, dessen Forschungen überall von größter Genauigkeit zeugen, ist nach unverwerflichen Beweisstellen der Meinung, das Vestibulum der Häuser sey nichts anders gewesen als der Inbegriff eines oder mehrerer vorne liegender Zimmer, bestimmt diejenigen aufzunehmen, welche früher kamen, als das Innere des Hauses geöffnet war, und daher hier warten mußten. Wenn diese Vorstellung, wie es scheint, auf die Häuser von Pompeji anwendbar ist, so können die drei zunächst an der Vorderseite des Hauses neben dem Eingang liegenden Zimmer (5.) nicht wohl etwas anders als das Vestibulum gewesen seyn. Durch drei zwischen ihnen und dem anliegenden Atrium liegende Thüren konnte man aus ihnen in das Innere des Hauses gelangen. Zwei andere, ebenfalls an der Vorderseite liegende Zimmer (5.) dienten vielleicht zu den Handelsgeschäften des Hauses. Zwei in diesem Bezirke sichtbare Treppen weisen deutlich auf höhere, mit jenen korrespondirende Zimmer hin, zu gleichem Behuf.

Der Eingang des Hauses zeigt ganz unverkennbar (6) das Prothyrum der Römer, von den Griechen Diathyrum genannt, *) im Italienischen so viel als *infra le porte*, welches gerade den Theil des Eingangs zwischen den beiden Thüren ausmacht, die das Haus schließen, denn an zwei vorhandenen Stufen (7. 8.) bemerkt man noch die vertieften Spuren der Angeln, in welche die Thüren gingen. Wir Italiener würden diesen Theil des Hauses Porteria nennen; eine Bezeichnung, die wir dem ähnlichen Raume geben, der in den Klostereingängen zwischen der ersten und zweiten Thüre befindlich ist, wo diejenigen verbleiben, die beim Sprechen mit den Nonnen wegen der Clausur nicht in das Innere des Klosters eintreten dürfen.

Von hier aus gelangt man an den Eingang (9.) des Hauses selbst, das ganz in der geschmackvollen und einfachen Art der Griechen erbaut ist. Vom Eingange aus kann das Auge ungehindert die geräumigen Atrien und Peristyle desselben, seiner ganzen Länge nach, d. h. in einer Ausdehnung von 350 Palmen, durchmessen. Wie sehr an allen Häusern von Pompeji die Absicht der alten Architektur hervorleuchtet, gleich beim Eingange der Wohnungen ihre ganze Ausdehnung dem Ueberblicke zu entfalten, ist schon so vielfältig besprochen worden, daß es unnütz ist, die großartige Wirkung jenes Kunstmittels noch besonders hervorzuheben. Der Fußboden des Eingangs ist schachbretartig höchst fleißig aus kleinen Stücken weißen, schwarzen, grünen, rothen und gelben Marmors zusammengesetzt. Da, wo der Fußboden mit dem anstoßenden Atrium zusammengränzt, befindet sich ein Ornament in Musaik von außerordentlicher Kunst, mit eingefügten Masken und einem Gewinde von Blumen und Früchten. Die Pracht des Hauses zeigt sich unter andern auch darin, daß in der Musaikarbeit nirgends Glaspasten vorkommen, deren die Römer sich nach einer Meldung des Plinius während der Kaiserzeit zu bedienen pflegten und die weiter herab bis auf unsere Tage gebräuchlich geworden sind.

Ehe wir tiefer in das Innere des Hauses eintreten, werde vorher noch die kunstreiche Technik erwähnt, welche die Alten auf die Oberfläche ihrer Mauern verwandten, ehe sie dieselben mit Stuck überzogen. Zwischen den Mauern und dem Stuck sind nämlich Bleiplatten mit so vielen eisernen Nägeln befestigt, daß man auf dem Flächenraume einer Palme über 30 zählt. Außerdem, daß die Nägel Halt und Dehnung der Bleiplatten bewirkten, gaben sie zugleich mit ihren hervorragenden Köpfen ein Bindemittel für den ersten Auswurf des Stuck ab, welcher sich ohne sie nicht dauerhaft mit den Bleiplatten vereinigt haben würde. Es läßt sich kein anderer Grund für diese Verfahrungsweise der Alten angeben, als die Absicht, mit Hülfe jener Bedeckung von dem Stuck das Eindringen der Feuchtigkeit aus den frisch erbauten Mauern abzuhalten. Die Wände dieses Eingangs sind artig in Stuck gearbeitet, mit Cornichen, deren Profile ganz nach griechischer Weise sind.

Auffallend, und hier zum ersten Mal bemerkt, sind zwei Ornamente auf beiden Seitenwänden dieses Eingangs. Oben an den Mauern ragen auf jeder Seite mit einem

*) Vitr. VI. cap. 10. Item prothyra graece dicuntur quae sunt ante in januis vestibula; nos autem appellamus prothyra quae graece dicuntur diathyra.

Vorsprunge von einer Palme und acht Zoll fünf Dielenköpfe (Modiglioni) hervor, denen abwechselnd die Köpfe von geflügelten Sphinxen und von Löwen zur Stütze dienen, welche völlig rund in der Art von Tragsteinen aus der Mauer hervorstehen und an derselben mit den Hinterfüßen befestigt sind. Diese fünf Dielenköpfe tragen eine Corniche, auf welcher eine Art von Pronaos ruht mit einer Thür in der Mitte, gestützt von vier Säulen und vier Pilastern in corinthischem Styl. Die Säulen stehen ganz frei vor den Wandpfeilern, und die kleinen Capitelle dieser Säulen sind in Stuck mit einer so kunstreichen Feinheit gearbeitet, daß sie aus Metall nicht besser hätten verfertigt werden können; dabei stimmt ihr architektonischer Charakter mit dem corinthischen der Basilika von Pompeji durchaus überein, welcher letztere wieder mit dem am Tempel der Sibylla von Tivoli aufs genauste zusammenfällt.

Die Mauern dieses Eingangs sind unterwärts mit hervorspringenden Quadern geziert, die nur leicht in den Mörtel eingeschnitten und mit verschiedenen Farben bemalt sind. Aus dem Eingange tritt man in das schöne und geräumige toskanische Atrium (10.), wo der aus der Oeffnung des Compluviums schwach herabfallende Tageschimmer ein Halblicht hervorbrachte, das mit dem freien und starken Lichte der gerade gegenüber liegenden Peristyle in schönem Contraste stand. Die Mauern dieses Eingangs sind ebenfalls mit Stuck bekleidet und mit hervorspringenden farbigen Quadern geziert. — Zwei Oeffnungen des Cuvisars (11.), aus denen das Wasser des Compluviums abfloß, bewerkstelligten die Reinigung des letztern, je nachdem es nöthig war, und ersparten dadurch die Unbequemlichkeit einer Zerlegung. Das Compluvium (12.) ist gänzlich mit Marmorstücken belegt, die theils grün, theils roth, theils schwarz sich mit eben so viel Anmuth als Abwechslung in der Gestalt von Rauten ausbreiten. In der Mitte des Compluviums befindet sich ein kleiner marmorner Plinthus, welcher das Wasser strahlweise hervorbringen ließ. Die Ueberbleibsel des bleiernen Aquädukts sind aufgefunden worden, noch erkennt man dessen Weg im Fußboden des Atriums. Ein glücklicher Fund beim Ausgraben dieses Compluviums war ein bronzener Faun, der am Rande des letztern lag, ein bewunderungswürdiges Kunstwerk. Diese kleine Statue ist unter den bronzenen in Pompeji ausgegrabenen Stücken das schönste und so wohl erhalten, daß ihre seltene Kunstschönheit dadurch noch an Werth gewinnt. Sämmtliche Theile stimmen an ihr so bemerkenswerth überein, wie dieß nicht leicht in Werken der Kunst der Fall ist. Arme, Füße und alle Glieder des Körpers drücken vollkommen denselben Charakter der Form aus. Noch mehr, man bemerkt auf der Epidermis oder auf der Oberfläche des Metalls, woraus der Faun besteht, so zu sagen, etwas Pastoses, das sicherlich nicht das Ergebniß des sorgfältigsten Meißels, noch der feinsten Feile ist, wohl aber die zarte und reiche Wirkung der geübtesten Hand, woraus hervorgeht, daß die alte Kunst des Gusses jede Art der Vollendung von dem abzuformenden Modell auf das Erz zu übertragen verstand, ohne irgend der nachhelfenden Hand des Ciseleurs Ungleichheiten oder Härten übrig zu lassen.

Dieses toskanische Atrium bildet mit der Wand des vor ihm liegenden Tablinum zwei Flügel, die ebenfalls mit buntbemalten hervorspringenden Quadern geziert sind. Der eine Flügel (13.) enthält in der Mitte des Fußbodens ein Musaik, welches zwei Tauben vorstellt, die eine Perlenschnur aus einem Kästchen herauszieht; der zweite (14.) eine andere gleichfalls von großer Schönheit, eine Katze darstellend, wie sie Jagd auf einige durch diesen Ueberfall schon halbbetäubte Vögel macht. Dieser Flügel unterscheidet sich von dem ersten durch ein großes offenes Fenster, vier Palmen hoch, gegen den anstoßenden mit vier Säulen geschmückten Hof hin.

In der zweiten Reihe der Zimmer empfing eines, dessen Eingang dem Atrium zugekehrt liegt (15.), sein Licht, wie alle andern in der Umgebung der Atrien und Peristyle, durch ein Fenster, das sich über der Thür öffnete, wie man dieß deutlich an der übermäßigen Höhe der Thüre wahrnimmt; denn kaum fünf Palmen breit, ist sie 15½ Palmen hoch und überschreitet also die gehörige Proportion um mehr als das Dreifache. Dasselbe zeigt sich auf vielen pompejanischen Gemälden, wo ähnliche Oeffnungen erscheinen, unterwärts mit Thüren und oberwärts mit einer Art Vergitterung geschlossen, die Luft und Licht auch dann noch durchdringen ließ, wann die Thüren unten gesperrt waren. Dieses Zimmer hat einen Fußboden, aus sehr kleinen bunten Marmorquadern zusammengesetzt, und eine Erhöhung auf zwei Seiten, weßhalb sie als eine Kammer angesehen werden kann, wo der Arrienfis, d. h. der das Atrium bewachende Sklave schlief und wohnte. In der Mitte des Fußbodens hat sich ein sehr schönes Musaik vorgefunden, darstellend einen Faun, der einer Nymphe liebkost.

Ein Procöton oder Durchgangszimmer (16.) liegt zwischen den beiden Atrien. Seine weißen Mauern sind recht angenehm in verschiedenen viereckigen Räumen bemalt und mit einer doppelten Corniche umgeben, die in Stuck mit Zahnschnitten versehen ist. Neben der Thür, welche zu dem Atrium tetrastylum führt, befindet sich eine Oeffnung, die mit einer eingemauerten 4 Zoll breiten und 1½ Palme hohen Glasscheibe geschlossen war. Es kommt dabei der Umstand in Betracht, daß die Alten das Glas, welches sie zu ihren Fenstern verwendeten, nicht fließen, wie die Neuern zu thun pflegen,

sondern daſſelbe auf einer Fläche von Metall oder Stein zum Fluß brachten, in der Art wie wir unſere Spiegel verfertigen. Dieſe geſchmolzene Maſſe ſetzen ſie, ohne ſelbe vorher zu ſchleifen oder zu glätten, in ihre Fenſter-Oeffnungen ein. Von dieſer Verfahrungsweiſe haben uns die Ausgrabungen von Pompeji viele Beiſpiele geliefert, beſonders jene in den Thermen, wo wir vor den Fenſtern viele dicke Glastafeln gefunden haben, ⅞ Zoll ſtark und von bedeutendem Umfange.

Zwei Zimmer (17. 18.) auf der äußerſten linken Seite des Hauſes, die von vorn gerechnet in der dritten und vierten durchlaufenden Reihe liegen, erhalten nicht nur Licht und Luft von dem Atrium, ſondern ſie haben auch jedes zwei kleine Fenſter gegen die anſtoßende Straße hin. In dem Zimmer der dritten Reihe (17.) zeichnet ſich die Malerei des 3¼ Palmen hohen Sockels aus, darſtellend violettfarbige Drapirungen, die an verſchiedene in gleiche Entfernungen vertheilte Säulchen befeſtigt ſind. Das weiter rückwärts gelegene Zimmer iſt mit Stuck bekleidet und von einem hervorragenden Stucco-geſimſe geziert, worin nach griechiſcher Weiſe dünne Zahnſchnitte angebracht ſind von ſo erſtaunenswürdiger Zartheit, daß ſie ſich auf den erſten Blick von der römiſchen Weiſe unterſcheiden laſſen, die vielmehr in das umgekehrte Uebermaß des Schweren und Starken in den Profilen hinüberſchweift.

(Der Beſchluß folgt.)

Reklamation.

Karlsruhe im April 1833.

Stets geneigt und bereitwillig, jedes Unrecht und jede, ſich die Schminke der Wahrheit anmaßende Falſchheit aufdecken und nach Verdienſt beſchämen zu helfen, nahm Ref. die Aufforderung an, folgendes Kunſtplagiat der Oeffentlichkeit hinzugeben.

Herr Kunſthändler Lamy zu Baſel erlaubte ſich, ohne Wiſſen und Willen des Hrn. Malers Hieronymus Heß, deſſen im Kunſtblatt 1824 Nro. 104 rühmlich erwähntes Bild, eine Judenſchule darſtellend, für ſich copiren zu laſſen, und fand kein Bedenken, dabei zu verbreiten, die Compoſition ſey nicht des Hrn. H. Heß Erfindung.

Die Erwiederung und Rechtfertigung des Hrn. Heß erfolgte im Baſler Wochenblatte; da aber dieſe Zeitſchrift kein ſo großes Publikum beſitzt, und nicht ſo verbreitet iſt, als der Ruf des betheiligten Künſtlers: erſuche ich die Redaktion des Kunſtblattes, dem Folgenden durch gefällige Aufnahme größere Oeffentlichkeit zu geben.

„Herr Lamy, Kunſthändler von hier, hat ſich, durch „Intereſſe verleitet, herausgenommen, eine Compoſition „des Unterzeichneten zu einem Transparent-Gemälde zu „benutzen, und ſich auf Einſprache gegen dieſes Beneh„men ſogar erfrecht, an öffentlichen Orten vorzuſchützen, „dieſe Zeichnung ſey nicht des Unterzeichneten Erfindung.

„Ohne mit dieſem Herrn ſich in Weiteres einzu„laſſen, wird hiermit ein Zeugniß, deſſen Original zur „Einſicht offen ſteht, unten bekannt gemacht.

Hieron. Heß,
Maler.

Zeugniß.

„Jedermann, beſonders die Künſtler haben im Jahr „1823 mit größtem Vergnügen ein Gemälde in Waſ„ſerfarben von Hrn. H. Heß geſehen, welches auf charak„teriſtiſche Weiſe eine Judenſchule vorſtellt, und in einer „ihm ganz eigenen Manier ausgeführt iſt, und ſich gegen„wärtig in der Sammlung des Hrn. von Thorwaldſen „befindet, ſo wie der frühere Entwurf dieſes Gemäldes „mit einiger Veränderung.

„Da nun Jemand aufgetreten ſeyn ſoll, der in Zwei„fel zieht, daß dieſes Gemälde des Hrn. Heß Erfindung „ſey, müſſen wir Unterzeichnete demſelben aus Liebe zur „Wahrheit widerſprechen; denn dieſe Behauptung zeugt „nicht nur von gänzlicher Unkenntniß der Kunſt und Mau„gel an Urtheil, wenn jener Zweifler je andere Arbeit „von Heß geſehen, ſondern auch zugleich von böſem „Willen.

Rom, den 3. Augnſt 1832.

Joh. Chriſt. Reinhart.
Joſ. Ant. Koch.
Albert Thorwaldſen.

Dieſe Kundmachung hält Ref. um ſo mehr für Pflicht, als die Herausgabe einer Reihe humoriſtiſcher Bilder des H. Heß bevorſtehet, worunter die Judenbekehrung in Rom, die auf der Kunſtausſtellung zu Bern 1830 großen Beifall erhalten hat, und obige Ausſage des Hrn. Lamy dem Namen des Künſtlers nachtheilig ſeyn könnte.

Ein Freund der Wahrheit und der Kunſt.

Dänemark.

Seit dem 2. April d. J. iſt eine Ausſtellung der Akademie in Copenhagen eröffnet; ſie enthält 209 Gemälde und 3 Bildhauerwerke.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 42.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 23. Mai 1833.

Casa di Goethe, zu Pompeji.

(Beschluß.)

Weiter rückwärts liegt das Tablinum (19.), auf allen vier Seiten seiner Mauern in offener Verbindung mit den Theilen der nächsten Umgebung, denn vermittelst eines sehr großen Fensters gewährt es die Aussicht auf den Peristyl, und durch vier andere Fenster jene in die zwei links und rechts angränzenden Zimmer, während es in seiner ganzen Fronte gegen das tuskanische Atrium geöffnet ist. Seine Wände sind, wie die des Atriums, mit Stuck bekleidet, und auf dem Fußboden zeigt sich ein schönes Mäandrum in Musait, welches einen kleinen Raum einschließt, der mit buntfarbigen Marmortafeln schachbrettartig ausgelegt ist. Von den zwei Nebenzimmern hat das linke (20.) zwei Thüren, die eine gegen das Atrium, die andern gegen den Peristyl der Portikus, wohin sich auch ein großes Fenster öffnet. Die Wände sind, wie die der übrigen mit Stuck in verschiedenen Quadereinfassungen bedeckt und in der Mitte des Fußbodens hat sich das schöne Musait der Fische gefunden, das eher für Miniaturmalerei gelten könnte, als für eine Zusammensetzung aus Steinen, so fein ist dasselbe gearbeitet. Das rechte Seitenzimmer (21.) ist ein Triklinium, geschmückt mit Stuck auf gleiche Weise, wie das Atrium und die anstoßenden Zimmer. In der Mitte des Fußbodens erregt ein Musait, den Akratus auf einem mit Weinlaub bekränzten Löwen darstellend, und von Festons und Masken umgeben, das höchste Erstaunen.

Der herrliche jonische Peristyl (22.), in der Mitte des Hauses gelegen, ist der geschmückteste und prächtigste Theil: er stützte sich auf 28 jonische Säulen in griechischer Art, welche ein Gorniche mit Dieleuköpfen trugen, unter andern bemerkenswerth wegen der Zahnschnitte, welche die Dieleuköpfe umgaben. Außerdem ist jenes in Stuck geschnitten und zwar so kunstreich gearbeitet, als wäre es aus dem härtesten Marmor gebauen, so daß die Theile, welche den Verwüstungen der Jahrhunderte glücklich entkommen sind, noch die frische Hand des Werkmeisters zu verrathen scheinen, so fest und vollendet tritt dem Auge das kleinste Glied, die geringste Anfügung entgegen. An den Mauern dieses Peristyls läuft eine Anzahl von Pilastern hin, die den Säulen korrespondirt; in dem Zwischenraume zweier Pilaster befinden sich zwei Reihen hervorspringender Quadern aus Stuck und von mannichfaltiger Farbe. Inmitten des Impluviums oder des offenen Raumes des Peristyls ist noch ein Marmorbecken (23.) übrig geblieben, das einen aus dessen Mitte hervorspringenden Wasserstrahl aufnahm. In den vier Ecken dieses offenen Raumes sind vier Plinthen von nocerischem Tuf (24.) in die Erde gemauert, bedeckt von vier Marmorstücken, wovon jedes eine rechtwinklige Aushöhlung enthält, für den Zweck eine Holzschaft zu stützen, an welchem vielleicht ein Velarium (Zeltdecke) befestigt war, das die Gluth der Sonne von dem Peristyl abhielt.

Auf der hintern Seite des besagten Peristyls befindet sich das Zimmer (25.), in welchem das schöne Musait der Alexanderschlacht aufgefunden worden ist, das so großes Aufsehen erregt hat. Offen von zwei Seiten gegen die beiden großen Portikus des Hauses genoß das Zimmer den lachenden Anblick des Grüns, welches den offenen Raum der beiden Portikus schmückte. Wir glauben es einen Oecus corinthius cyzicenus nennen zu dürfen. Am Eingange des Zimmers erhoben sich zwei corinthische Säulen, diesen gegenüber öffnete sich gegen den andern Portikus ein großes Fenster. An seinen Wänden haben sich einige Monochromen erhalten, unter denen mehrere Centauren, ein Triton mit einer Nereide und einem Kinde bewundert werden; höchst anmuthige Compositionen in einem Geist und Styl ausgeführt, der uns den Untergang der übrigen Malereien als einen schweren Verlust beklagen läßt. Am Sockel dieses Zimmers ist ferner eine Draperung gemalt, zusammengefaßt und herabfallend in den schönsten Falten. Der von jenem

Zimmer etwas rechts abgelegene Corridor (26.) diente zur Verbindung zwischen den beiden Portikus; ein Mittel, das die Alten durchgehends anwendeten, um die verschiedenen Theile des Hauses mit der größtmöglichen Raumersparniß in Verbindung zu setzen.

Neben dem vorerwähnten Zimmer, worin sich das Mosaik der Alexanderschlacht befindet, sind rechts und links zwei Triklinien (27. 28.) angebracht, das eine von beiden Seiten offen, das andere nur von einer. Dasjenige, welches links liegt (27.), kehrt ein kleines Fenster dem vordern Peristyl zu, ist ganz offen gegen den hintern Peristyl und auf dieselbe Weise wie die übrigen Zimmer mit hervorragenden Onadern verziert. Die Mitte seines ganz mit Mosaik bedeckten Fußbodens zeigte ein köstlich gearbeitetes Bild, einen Löwen in Verkürzung darstellend, mit solcher Wahrheit und aus so kleinen Steinen zusammengesetzt, daß es eher ein Produkt des Pinsels als der Musaik zu seyn schien. Das andere Triklinium (28.), an den Wänden ebenfalls mit Stuck belegt, wie das vorhergehende, hat einen weniger reichen Fußboden von der sogenannten barbarischen Art und eine Thür nebst einem großen Fenster gegen das Atrium. In diesem Triklinium fanden sich außer einigen hundert Amphoren drei silberne gehenkelte, schön gearbeitete Gefäße in griechischem Geschmack und ein bronzenes Feuerbecken nebst anderm Geschirr aus demselben Metall, in Absicht auf Form und Technik von hohem Werth. In derselben Reihe von Zimmern ist eines rechts in der äußersten Ecke (29.) vielleicht ein Cabinet, dessen Mauern völlig mit angenagelten, 2½ Palme langen und eine Palme und neun Zoll breiten Ziegeln bedeckt sind, dergestalt, daß zwischen letztern und den Wänden selbst ein leerer Raum von etwa zwei Daumen bleibt und zwar deswegen, um von der Oberfläche der Mauern die Feuchtigkeit abzuhalten, die aus dem frischen Bau oder sonst anderswo verursacht seyn konnte, da nirgends eine Anzeige vorhanden ist, wonach jener leere Raum etwa auf die Dämpfe eines nahestehenden Ofens abgesehen seyn könnte. Die Mauern dieses Zimmers sind in einem guten Geschmack bemalt, architektonisch würden wir Neuern sagen; denn eine Reihe korinthischer Säulen mit Gewinden von Blumen und Früchten, worein sich Guirlanden und Masken schlingen, ist rings um das Zimmer her gemalt, und die Intercolumnien sind in der Art verschiedenfarbiger Marmorquadern verziert, deren einige wieder einzelne gemalte Götterfiguren und Landschaften enthalten. Auch in diesem Zimmer haben sich viele Amphoren gefunden. Der Peristyl (30.) hinter der letzten Zimmerreihe, dessen offener Platz vielleicht als Garten diente, ist von 44 dorischen Säulen gestützt und eine Wände sind mit vielfarbigen leichten Stuccoquadern geziert. Es ist der größte Portikus, der sich bisher in den Häusern von Pompeji gefunden hat. Die an dem Untertheil der Säulen übrig gebliebenen eisernen Ringe weisen auf den Schutz der Vorhänge hin, durch welchen die alten Hausbewohner für ihre Bequemlichkeit sorgten. Unter dem Portikus hat sich eine unermeßliche Menge von Amphoren vorgefunden.

Vor dem ebenerwähnten Peristyl sieht man ein Puteal (31.), vermittelst dessen das Wasser aus der unten angebrachten Cisterne sich ergoß. Rechts neben an (32.) ist der Fuß eines Tisches (Trapezophor) bemerkbar, dessen Mitte sich auf eine Harpyie oder Sirene stützte und der Rand auf vier Füße aus Marmor und von griechischer Arbeit. Vielleicht wurden auf diesen Tisch die Speisen gesetzt, welche man für das gegenüberliegende Triklinium anrichtete. Weiter nach vorn zu, auf der rechten Seite des Hauses (33.) ungefähr in gerader Linie mit dessen hinterster Zimmerreihe, befindet sich ein noch mit Trümmern verdeckter, erst theilweise ausgegrabener Platz, wo eine Menge von Amphoren zum Vorschein gekommen ist, außerdem eine rothe Kreide, die nach unser Vermuthung zur Verstopfung der gefüllten Amphoren dienen konnte.

Ein kleines Zimmer zwischen dem Raume des hintersten Eckzimmers auf der rechten Seite und der Oeffnung des anstoßenden Corridors (34.) enthält ebenfalls einen großen Vorrath von Amphoren. Der bezeichnete Corridor (35.) führte zu den Zimmern jener Seite des Hauses, die nicht ganz ausgegraben ist, wo das Ergastulum oder die Wohnung der Sklaven seyn mochte, nebst den Küchen und dem übrigen zum gemeinen Bedarf gehörigen Lokal; da dieser Zubehör tiefer lag als die andern Zimmer, so hatte er auch mehr Stockwerke, zu denen man auf einer noch bemerkbaren Treppe (36.) hinaufstieg. Jener Corridor steht mit allen Haupttheilen des Hauses in Verbindung, denn er hat eine Thür nach dem vordern Peristyl (22.), durch welche man in den zweiten Corridor (37.) kommen konnte, der den Eingang zum Atrium tetrastylum (38.) öffnete. Dieses viereckige Atrium von vier korinthischen Säulen getragen, die ganz mit Stuck bekleidet sind, ist einfach und schmucklos, wie die Zimmer seiner Umgebung, wonach es glaubhaft wird, daß dieser Theil des Hauses mehr zum Handelsgeschäft als für den Zweck der Pracht bestimmt war. Ein Bestätigungsgrund findet sich dafür in den Fußböden, die größtentheils in der sogenannten barbarischen Manier aus Marmorstücken gefügt sind, ohne jenen Reichthum der Musaik, welcher sich in anderen Theilen des Hauses der Bewunderung darbietet. Das Compluvium (39.) dieses Hofraumes besteht aus Travertin. Die schmucklose Einfachheit der Kammer (40.), die neben dem zuletzt erwähnten Corridor auf das vordere Peristyl (22.) hinausgeht, spricht für die Meinung, daß sie zum Aufenthalte des

Sklaven bestimmt war, der jenen Theil des Hauses bewachte. Bei den Alten wurden bekanntlich die Sklaven, meistens in den Häusern selbst geboren, mehr als Sachen, denn als Menschen betrachtet, und ihr hartes Schicksal verpflichtete sie zu so beschwerlichen Diensten, daß letztere in unserer Zeit, wo mehr als die Hälfte des Menschengeschlechts von jener bittern Nothwendigkeit erlöst ist, ans Unglaubliche gränzen. Deßhalb verwendeten die Alten zur Bewachung der verschiedenen Theile ihrer Häuser einen besondern Sklaven, der darin einen festen Sitz hatte und hier lebte wie die Nonne in ihrem Kloster, wie der Gefangene in seinem Kerker; zu solchem Behuf war ihm ein Behältniß angewiesen, wo er in beklagenswerther Einförmigkeit seine düstern Tage hinschleppte. Das Atrium tetrastylum und das andere angränzende von tuskanischer Art ist durch ein Zimmer (41.) verbunden. Auf dergleichen leichte und bequeme Vermittlungen zwischen den verschiedenen Räumen des Hauses waren die alten Architekten mehr bedacht als die neuern.

In der hintern Ecke der Atrium tetrastylum rechter Hand (42.) zeigt sich die Basis einer Vorrichtung, welche eine Maschinerie trug, aus welcher eine Flüssigkeit hervordringen mochte, die sich vermittelst einer in der Mauer angebrachten Oeffnung dem Nebenzimmer mittheilte. In der Mitte jener Basis ist ein eiserner Haspen sichtbar, mit dem vermuthlich das obere Getriebe in Berührung stand. Das erwähnte ganz schmucklose Nebenzimmer scheint eher zu einem manufakturartigen Gebrauch als zur Wohnung bestimmt gewesen zu seyn.

Es läßt sich annehmen, daß jenes obere Getriebe zur Behandlung des Weins verwendet wurde; vielleicht war es eine Kelter oder Distillirblase oder sonst ein Werkzeug zur Vervollkommnung und Veredlung des Rebensaftes. Doch darüber sind nur Vermuthungen zu wagen in Ermangelung trüstiger Beweise, aus denen die alterthümliche Zweckbestimmung aufgespürt werden könnte.

Da, wo das Atrium sich gegen einen kleinen abgelegenen Raum öffnet (18.), ist am Boden ein Mosaik befindlich; diesen Theil des Hauses möchten wir die Exedra nennen.

In dem vordern Winkel des Atriums, rechter Hand (44.), haben sich goldene Armbänder, Ringe und Gemmen vorgefunden. Durch welchen Wechsel von Begebenheiten solcher Reichthum in einen unscheinbaren Winkel hingekommen ist, läßt sich schwer errathen, sey er nun von den obern Zimmern herabgefallen oder von Bewohnern in der Verwirrung, sich vor dem drohenden Einsturze zu retten, dort vergessen worden.

In den zwei kleinen Zimmern, die geradeaus von dem letztgenannten nach vorn zu gehen (46. 47.) und weder an den Mauern noch an den Fußböden irgend einen Schmuck aufweisen, sind verschiedene Gefäße von Bronze gefunden worden und, was merkwürdiger ist, die Füße eines Bettes, gedrechselt aus Elfenbein und inwendig mit Eisen versehen, schön gearbeitet.

Zwei andere Zimmer (48. 49.) von der rechten nach dem innern Hausraum hinliegend und zwar in der zweiten Reihe, insofern die vordersten Zimmer die erste ausmachen, enthebren nicht minder allen Schmuck. Das eine (49.) stößt an den Eingang (50.), mit ihm verbunden hat es eine Treppe, die an der Seite einer seiner Wände emporsteigt; in der Mauer sind die Spuren von angeheften Tischen sichtbar, die gleich Repositorien zum Aufbewahren wirthschaftlicher Gegenstände bestimmt waren. Ein rückwärts vom Atrium tetrastylum liegendes Zimmer (51.) diente als Communication zwischen diesem und dem Corridor (55.) und enthielt zugleich die Treppe, über welche man in das zweite Stockwerk gelangte. Daneben (52.) mag ein kleines Zimmer als Vorrathskammer gedient haben. Der Eingang zu dieser ganzen Abtheilung des Hauses (54.) zeigt sich in der Vorbreite der Zimmer rechts und zwar ist er so angebracht, daß er, aus dem Innern des eigentlichen Haus- oder Familienwesens jede Störung entfernend, den gewöhnlichen Berufsgeschäften ihren Weg offen ließ, während der andere früher beschriebene dem Luxus und der Pracht diente. An drei Stufen (53.) waren die Thüren angebracht, welche dieses Prothyrum schlossen.

Unter der gewaltigen Menge aufgefundener Amphoren sind einige mit lateinischer oder griechischer Schrift bezeichnet.

Nekrolog.

Am 10. April 1833 starb der Kupferstecher Friedrich Buser in seiner Vaterstadt Aarau, 55½ Jahr alt, an der Auszehrung, die ihn mehrere Monate auf dem Krankenbette niederhielt. Mit strenger Sittlichkeit bezeichnete der Verewigte sein ganzes Leben, und ein herzlicher Umgang hat ihm bei einer großen Anzahl von Bekannten und Kunstfreunden des In- und Auslandes ein warmes inniges Andenken begründet. Allgemein wird man bedauern, daß zugleich der Kunst ein thätiger Mann gerade in den Jahren verloren gegangen ist, wo sich sein Kunstsinn entwickelt, sein Fleiß jene Bahn gebrochen hatte, die sich dem angebornen Talente wohl früher zu öffnen pflegt. Buser wußte es, wie viel er daran Mangel litt, und daß er somit manche Schwierigkeiten mehr zu besiegen hatte; allein mit desto ausgezeichneterem, man kann sagen, mit leidenschaftlichem Eifer gab er sich so ganz und gar seinem künstlerischen

Streben und Wirken hin. In seinem 17. Jahre verließ er die Kantonsschule zu Aarau, um sich in Zürich dem erwählten Fache zu widmen, nach 3 Jahren ging er von dort nach München, und, nachdem er hier 2 Jahre die Akademie besucht hatte, nach Nürnberg, wo die Künstlergesellschaft ihn zu ihrem Mitgliede ernannt hat, an deren schönen Vereine, wie überhaupt an dem 7jährigen, traulichen Aufenthalte in dieser alt berühmten Stadt seine Erinnerung am liebsten verweilte. Zuletzt wandte er sich nach Paris, um unter der Führung des tüchtigen Meisters Herrn Karl Beyer aus Dresden, die zu einem selbstständigen Auftreten nöthige Vollendung zu gewinnen, und kehrte dann nach 1½ Jahren wieder in seine Heimath zurück. Wäre ihm von der Vorsehung eine längere Frist gestattet, so würden seine Arbeiten den besten Deutschlands gleichgekommen seyn. Seine früheren sah er als bloße Versuche an. Nur seit den letzten 4 Jahren wollte er selber als Künstler mitgelten, und allerdings gehören auch in diese Periode seine bessern und besten Arbeiten, in welchen letzteren der Kenner weder ein sorgsames Studium, noch glückliche Auffassung und Ausführung verkennen wird. Wir führen als solche einige Pracht-Vignetten nach Näcke an, die im Frauen-Taschenbuche bei Schrag in Nürnberg erschienen; ebenfalls mehrere Blätter in die von F. Fleischer herausgegebene Kupfersammlung zu Göthe's Werken; die letzteren Jahrgänge der Alpenrosen zeugen nicht minder von seinem sinnigen Fleiß. Schon während seines Aufenthaltes in Paris bearbeitete er eine Platte von etwas größerem Formate ausnehmend schön nach dem Bilde der Mad. Lescot: „La bonne fille,“ welche sich nebst noch 2 kleinern hübschgestochenen Platten als eigene Unternehmungen in seinem Nachlasse befinden.

Paris.

In dem auf die Vollendung verschiedener öffentlicher Bauten bezüglichen Gesetzesentwurfe, den der Handels-Minister der Deputirtenkammer vorlegte, verlangt er unter den 24 Millionen für die Hauptstadt: 6 Millionen für den Bau eines neuen Bibliothekgebäudes, 3,450,000 Franken für den Pallast auf dem Quaid'Orsay, 2,800,000 Franken für die Magdalenenkirche, 2,100,000 für das naturhistorische Museum, 2,200,000 für den Triumphbogen in den Elysäischen Feldern, 1,900,000 für die Schule der schönen Künste, 1,560,000 für das Pantheon, 700,000 für das Monument auf dem Bastilleplatze u. s. w.

Anzeige.

Indem wir beabsichtigen, in diesem Jahre eine zweite Ausstellung der neuern Erzeugnisse bildender Kunst zu veranstalten, laden wir auswärtige sowohl als einheimische Künstler ein, dieses Unternehmen durch gefällige Zusendung ihrer Werke zu befördern und solche für die Dauer der Ausstellung in den Monaten Julius und August unserer Obhut anzuvertrauen.

Wir bitten, daß die Meldung bis Mitte Juni und die Zusendung spätestens bis Ende desselben Monats, unter der Adresse des hiesigen Speditionshauses G. L. Dommerich erfolgen mögen.

Braunschweig im März 1835.

Die Comité-Mitglieder des Braunschweigischen Kunstvereins:

Brauns, Professor, Direktor des Vereins.
Krahe, Oberbaurath. Eigner, Hofrath und Direktor des Herzogl. Museums. Otto von Reichen. Hollandt sen., Rath. A. Grotrian, Notar. Tunica, Hofmaler. Carl de Marées, Sekretär des Vereins.

Denkmale der Baukunst

vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert

am

Nieder-Rhein,

herausgegeben

von

Sulpiz Boisserée.

Die 11te und 12te Lieferung sind nebst dem Text für das ganze, nun vollendete Werk zur Ostermesse versendet worden.

Die Untersuchungen des Verfassers über diese Denkmale geben die vollständigsten Aufschlüsse über dieselben mit steter Hinweisung auf die allgemeine Geschichte der Kirchenbaukunst in dem entsprechenden Zeitraum; sie werden daher den Freunden der Geschichte und der Kunst gewiss eben so viel Interesse darbieten, als die reiche Auswahl der mannichfaltigen Denkmale, welche diese Sammlung in treuen und schönen Abbildungen enthält.

Das ganze Werk, aus 72 Steindrücken und 12½ Bogen Text, Imperial-Folio, in 12 Lieferungen bestehend, kostet 48 fl. rhein. oder 36 Thlr. sächs. Einzelne Lieferungen werden zu 5 fl. 30 kr. oder 3 Thlr. 12 Gr. abgegeben.

München, im April 1835.

Literarisch-artistische Anstalt
der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 43.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 28. Mai 1833.

Ueber eine Landschaft (Erdlebenbild) von Crola in München *).

Des Menschen Seele ist ein wundersamer Baum! Wenn an gewöhnlichen Bäumen Blüthen und Früchte nur einer Art hervorkommen und gedeihen, so treiben an der Seele des Menschen tausenderlei Blüthen zugleich hervor, und tausenderlei Früchte können an ihr nach und nach zur Reife kommen. Bei alle dem mag auch in der Seele des am meisten Begünstigten nicht jede Blüthe Frucht ansetzen, nicht jede angesetzte Frucht mag fortwachsen und nicht jede fortwachsende Frucht mag ihre volle Reife erreichen, so daß sie wieder lebenentzündende Keime ausstreue. Gewahrt aber dann ein Mensch, wie die Blüthe, welche in seinem Innern sich dereinst erschlossen, jedoch keine Frucht angesetzt hatte, in einer andern Menschenseele wiedergeboren wird, dort freudig fortwächst und zuletzt die schönste Frucht hervorbringt: dann erfaßt ihn das beseligende Gefühl, daß erst die Menschheit der wahre Mensch sey, daß der Gedanke, welchen auszubilden ihm versagt war, deßhalb nicht verloren sey, und daß ein rastloses Durchbilden aller einmal im Kreise des ächt Menschlichen liegenden Ideen die eigenste Aufgabe der Menschheit für alle Zeiten seyn werde, ja seyn müsse.

Etwas ähnliches empfand ich heute, als ich ein von Crola aus München eingesendetes Erdlebenbild betrachtete. Erdlebenbild sage ich aber, hindeutend auf das, was ich in den Briefen über Landschaftsmalerei über Aufgabe dieser Kunst für künftige Zeiten ausgesprochen hatte, denn es ist in diesem Bilde mehr als Landschaft. — Versuche ich aus der Erinnerung es zu beschreiben.

Wem ist aber nicht, wenn er mit offnen Sinnen mannichfaltige Länderstrecken vergleichen konnte, bemerklich geworden, welchen eigenthümlichen Charakter Gegenden haben, die in mäßigen Erhebungen sich als die Vorhut höherer Gebirgszüge ankündigen? — Der Boden theils noch dem aufgeschwemmten Lande, theils aber, und mehr schon, der Erhebung der Flötzgebirge angehörig, zeigt einen entschieden andern Charakter der Vegetation. Die Ernährung des Laubholzes wird dürftiger, an größern Bäumen wittern gern die obern Aeste aus, und knorriger und verschränkter entwickelt sich überhaupt die Verästung. Auf dem Boden bildet sich schon eine Andeutung der kurzen mit Würzkräutern gemengten Berasung der Alpenwiesen; in den tiefern Gegenden sammeln sich gern aus dem Wasserreichthum der Hochgebirge grünliche Landseen, und von den noch unbeträchtlichen Anhöhen erblickt der Wanderer weitausgestreckte Fernen, gewöhnlich von den, mancherlei Witterungs-Anzeigen gewährenden, blaulichen Hochgebirgen am Horizonte begränzt. — Wer die Gegenden von Bayern durchzogen hat, erinnert sich mannichfaltiger Ansichten dieser Art, zumal in den zwischen München und den Alpen gelegenen Landstrichen, wo die sanften Erhebungen des Nagelfluh haltenden Bodens, von üppigem Grün überkleidet, mit beschilften Niederungen wechseln und durch kräftige Baumgruppen geziert werden. Mir selbst ist namentlich ein Blick über die blauliche Fläche des von schilfigem Ufer umfaßten Ammersee's, gegen die ultramarinfarbigen Tyroler Alpen hin, wozu eine Reise von München über Kempten Gelegenheit gab, unvergeßlich! —

Nun eine solche Natur ist es denn, in welche uns Crola durch sein Bild einführt! — Wir befinden uns etwa Anfang September's in einer Nachmittagsstunde an einem flachansteigenden von zwei Feldwegen überschnittenen Hügel, dessen sammtige Berasung rechts, wo der Boden sich senkt, durch längeres Riedgras in eine sumpfige mit Schilfrohr (Arundo phragmites) bedeckte Stelle übergeht, und hier ist es wo an abgestürzter Erde

*) Das Bild wurde dem sächsischen Kunstverein nach Dresden gesendet und von ihm angekauft. Am Abend des Tages, an welchem ich es zuerst betrachtet hatte, entstand nachstehender Aufsatz.

der abgerundete Kalk-Trümmer-haltende Nagfluhboden sich deutlich zu erkennen gibt. Der lange quer vor uns sich hinſtreckende Rücken des Hügels trägt einige alte, in ihren Gipfeln ziemlich ausgewitterte Eichen, und einige jüngere, denen auch dieſe freie Höhe in ihrer Entwicklung ungünſtig geweſen, da ihre einzelnen dürren Zweige und eine nur mäßige Belaubung auf Beeinträchtigung des Wachsthums deuten. Eine der letztern ſteht noch rechts an dem Abhange hinter der ſumpfigen Stelle. Merkwürdig deutet ein mehr links vor den Eichen ſich mühſam erhebender mit Flechten bedeckter Wachholderbuſch auf die Annäherung an höhere Berggegend. — Wenden wir nun den Blick rechts über den Kamm des nähern Hügels hinaus, ſo tritt uns erſt eine kleinere, zumeiſt rechts liegende, mit Laubholz bewachſene Höhe entgegen, während weiter gegen die Mitte hereln eine Niederung, mit Laub- und einigem Nadelholz bewachſen, uns auf den Punkt leitet, auf welchem unſer Auge mit beſonderer Luſt ausruht. Es iſt dies ein mannichfaltig eingebuchteter, in weiter Fläche ſich hinausſtreckender blauſicher See, an deſſen fernen Ufern die Erhebungen der höhern Gebirge beginnen, um ſich nun im zarteſten Duft, und zuhöchſt ganz im Charakter der Alpen, aber immer (wegen weiter Entfernung) flach am Horizonte hin, gegen links, hinter den Eichen bewachſenen Hügel des Vorgrundes auszudehnen.

Möchte nun durch dieſe flüchtigen Worte einigermaßen das Baſiſche, ich möchte ſagen das Material, von dieſem hier nachgebildeten Stück Erdenleben angegeben ſeyn, ſo fehlt doch noch ganz die Beſtimmung des Geiſtigen oder ſoll ich lieber ſagen der Gemüthsſtimmung, in welcher dieſe Natur aufgefaßt iſt; und dieſe iſt es freilich, welche am ſchwerſten ſich in Worte faſſen läßt; wird ſie doch ſogar im Bilde nur demjenigen von Bedeutung ſeyn, welcher im Freien ſelbſt und oft die Affekte und Leidenſchaften des atmoſphäriſchen Erdlebens zu beobachten verſucht hat. Wende ich mich nun aber zu ſolchen Kundigen, ſo iſt ihnen gar wohl bekannt, wie beim Uebergange des Sommers zum Herbſt, wenn die atmoſphäriſche Elektricität ſich weniger anzuhäufen beginnt und heftigere Gewitter nicht mehr zum Ausbruche kommen, doch gar häufig, und zumal in den Nachmittagsſtunden, wenn die Spannung des Sonnenlichtes die Elektricität vermehrt, kleinere Wolkenmaſſen (Cumuli) durch elektriſche Concentration ſich ſammeln, durch Beſchaffung veränderte Temperatur und Luftſtrömung erzeugen, und dann von dieſem Zuge ſelbſt getrieben, raſch über die Gegenden hinziehen, derbe Regenſchauer zuweilen herabſendend und mitunter wohl auch durch einzelne Donnerſchläge ſich entladend; worauf ſie ſich dann endlich auflöſen, und wenn ſonſt keine regneriſche Stimmung der Atmoſphäre obwaltet, keine Störung der gegen den Herbſt gewöhnlich eintretenden heitern Witterung nach ſich ziehen. — Solches iſt nun die atmoſphäriſche Stimmung, in welcher der Künſtler jene Gegend vorführt. Unſer Blick iſt gegen Weſten gerichtet, in Südweſten aber links, außerhalb des Bildes, ſteht die, leicht von Gewölk umſtort zu denkende Sonne. In Oſten hatte ſich eins jener leichten Herbſtgewitter (bei uns nennt der Landmann dergleichen raſch vorbeiziehende regnende Wetterwolken: Flogen) gebildet und ein friſcher Oſtwind ſagt es dem Gebirge zu, indem wir hinter den Eichen links noch den niedergehenden Regen (nimbus) und über ihren Gipfeln noch die dunklen Wolkenköpfe deſſelben gewahren; dahingegen nach rechts und nach oben erſcheinliche Himmelsbläue in der vom vorübergezogenen Regen durchſichtiger gewordenen Luft, mit einzelnen, auf der tiefern Luftregion ſchwimmenden Cumulis erſcheint, während in andern Cumulis ſchon die Tendenz, in höherer Region ſich aufzulöſen, durch ihre langgeſtreckte gleichſam aufquellende Form angedeutet iſt. Der ferne Horizont iſt, obwohl leicht bewölkt, doch hell zu nennen, und beachten wir den zarten Duft, welcher ſich über die fernen Alpen legt, ſo wiſſen wir, daß wir auch für die nächſten Tage eine ſchöne Witterung zu erwarten haben, da im Gegenſatz ſcharfe Umriſſe und dunkle Färbung ſolcher Fernen unbedingt ein Zeichen eintretenden übles Wetters abzugeben pflegen. — Wie erfriſcht iſt nun nicht durch den kurzen Schlagregen das Grün des Raſens und der nur hie und da gelblich werdenden Eichen! Wie zierlich ſieht es nicht aus, daß in den Gleiſen und Fußſtapfen des links über den Hügel ſich ziehenden von der Eichen-Gruppe beſchatteten Weges etwas Waſſer ſich geſammelt hat und die Himmelsbläue wiederſpiegelt, und wie köſtlich weicht nun nicht die Ferne hinter die kräftig abgeſetzten Maſſen des Mittelgrundes zurück.

Eine ſo tief, ſinnig und rein aufgefaßte Scene des Erdlebens ſchloß natürlich beſtimmtes Hervorheben menſchlicher Zuſtände aus, und auch hierin hat ſich ein weiſer Sinn des Künſtlers vollkommen bewährt. (Noch der treffliche Waterloo glaubte zur Erhöhung des Intereſſes unter ſeine Eichen mythologiſche Figuren ſetzen zu müſſen.) Ein altes bedachtes nur von der Seite geſehenes Kreuzbild am Wege zur linken mag die dermaligen Gebräuche Bayerns andeuten und die Lokalität des Bildes ſteigern, und eine kleinere Heerde magerer Schaafe, mit einem unzulänglichen Hirten, welche unter den Eichen gegen den Schlagregen Schutz ſuchte, kann uns verſtändigen, daß Gegenden dieſer Art dem Künſtler oft einen hohen Werth haben können, wenn ſie dem Oekonomen dagegen nur eine ſpärliche Bedeutung verſprechen.

Sehe ich nun aber, wie im Ganzen die Ausführung dem Künſtler trefflich gelungen, wie vollkommen wahr

die Belaubung und Veräſtung der Bäume, wie klar die Behandlung der Wolken, wie empfunden die Stimmung der Farben in der Ferne iſt, und wie doch ein deutliches Bewußtſeyn das Staffen und Orduen des Künſtlers belebt, ein Bewußtſeyn, welches ihn gegen Irrungen ſchützt, welche die treffliſchſten Werke der Maler aus der naiven Zeit entſtellen (wer hat ſich nicht z. B. durch die mit Willen des Künſtlers hineingemalte Jagd in dem wie gefroren bewegungslos bleibenden Waſſer auf Ruysdaels größtem Werke in der Dresdner Gallerie beſtätigt gefühlt?), ſo kommt mir auch der Gedanke deutlicher wieder hervor, der ſo oft ſchon meine Seele umſchwebt hat; nämlich daß unſere und die ſpätere Zeit allerdings zu einer Art der Kunſtleiſtung berufen ſey, welche zu jener der frühern naiven Zeit ſich eben ſo verhalte, wie die klare ſchöne Eigenthümlichkeit eines vollkommen entwickelten und gereiften menſchlichen Weſens zu der unbewußten Anmuth des Kindes, alſo wie ein vollkommeneres zu einem vollkommnen. —

Mag nun auch über dergleichen Sätze ſich gar vieles ſtreiten und ſagen laſſen, ſo geſtehe ich doch, daß nach meiner innern Ueberzeugung für die Landſchaftsmalerei, welche in früherer Zeit doch nur erſt von gar wenig Seiten gefaßt worden iſt, für die Folgezeit unfehlbar höhere Leiſtungen als von der Vergangenheit zu erwarten ſind; ja, wäre in dem hier beſprochenen Bilde im Vor- und Mittelgrunde noch etwas mehr Empfindung des Luftetones und des unendlich reizenden alle Naturgegenſtände überziehenden Luftſchleyers, und wäre noch etwas mehr ein Anflug von geſchnittener Schärfe des Vortrags in den maſſigern Gegenſtänden des Vor- und Mittelgrundes vermieden, ſo würde ich keinen Augenblick anſtehen, ſchon dieſe Leiſtung mit dem beſten von Ruysdael gleichzuſtellen, ja in Beziehung auf exaktes Studium des Einzelnen, und reineres Bewußtſeyn von eigentlichen Zwecken und wahrer Bedeutung dieſer Beſtrebungen ſie ihnen voranzuſetzen. — Wer weiß, welche Leiſtungen uns die nächſten Werke dieſes Künſtlers zeigen! —

Carus.

Lithographie.

Einzug Chriſti in Jeruſalem. Nach dem Gemälde von Overbeck auf Stein gezeichnet von Otto Speckter. Hamburg, bei Speckter und Compagnie. Höhe: 1 Schuh 6 Zoll; Breite: 2 Schuh 3 Zoll.

Endlich iſt den Wünſchen der Freunde Overbecks und der hiſtoriſchen Malerkunſt in der Erſcheinung eines wohlgelungenen Steindrucks nach ſeinem in der Geſchichte des Künſtlers und der neuern Kunſtentwicklung vielleicht merkwürdigſten Bilde Genüge geſchehen. Bekanntlich war es dieſes angefangene Gemälde, mit welchem Overbeck im Jahre 1810 von Wiennach Rom kam, begleitet von ſeinen Freunden Pforr und Ludwig Vogel. Es ruhte ſchon auf dem Entwurfe der Geiſt einer treuen, innigen Auffaſſung des chriſtlichen Elementes in der Kunſt der ältern italieniſchen und deutſchen Maler, wovon die mit aller Anmuth doch leere Idealiſtik der unter Füger's Leitung ſtehenden Akademie nichts in ſich aufgenommen und daher die tieferen Gemüther der jüngeren Kunſtwelt eher abgeſtoßen als angezogen hatte. Unter verſchiedenen andern Arbeiten oftmals zurückgeſtellt, zuletzt aber auf den Anſporn verſtändiger Freunde, welche den hiſtoriſchen Werth wie die innere künſtleriſche Bedeutung dieſes Bildes wohl begriffen hatten, wieder vorgenommen und nach zehen Jahren zu Ende gebracht, wurde dieſes Gemälde zu einem Meiſterwerke, worin die Begeiſterung des Jünglings und die techniſche Reife des Mannes ſich einander durchdringen. Im Jahr 1824 kam es nach des Künſtlers Vaterſtadt Lübeck, wo es in der Marienkirche unter andern Kunſtwerken einer frühern Zeit eine würdige Stelle einnimmt.

Für diejenigen, welche das berühmte Bild nur erſt noch dem Namen nach kennen, geben wir eine kurze Andeutung, wie der Gegenſtand von dem Künſtler behandelt und das reiche Ganze geordnet iſt.

In der Mitte des Blattes, im Vordergrunde reitet der Erlöſer auf dem Eſel und hält die Rechte ſegnend empor. Die Söhne des Zebedäus, ihre Mutter in der Mitte, führen das Thier, unter deſſen Füße das Volk von beiden Seiten Gewänder breitet, Blumen, Palm- und Oelzweige ſtreut. Zwei Männer eilen voraus mit hochgeſchwungenen Palmblättern, und verkündigen denen, die aus dem Thore der Stadt herausſtreten oder auf Thor und Mauer den Zug erwarten, die Annäherung deſſelben. Links im Vordergrunde ſieht man die Mutter des Herrn verlangend und grüßend ihre Arme nach dem geliebten Sohne ausſtrecken, als hätte das Uebermaaß der Freude an dieſer meſſianiſchen Stunde der Verherrlichung jene ſchweren Ahnungen, daß nun bald auch das Schwerdt durch ihre Seele dringen müſſe, zurückgewieſen. Maria Magdalena, ſitzend, war zuvor mit einem Geflechte von Blumen beſchäftigt, hält aber nun mit der einen Hand die mit wankendem Schritte vorwärtseilende Freundin. Andere Frauen und Männer umgeben dieſe Gruppe, vorne breitet Maria Salome einen Mantel auf den Boden, die Uebrigen ſtehen in ſtiller Betrachtung verſunken. Im Mittelgrunde hinter dieſen erhebt ſich das Thor und die Stadtmauer. Eine Menge Volks in mannichfaltigen Gruppen befindet ſich theils oben auf

der Mauer, theils harrt sie unter dem Thore und wandert dem heranahenden Zug entgegen. Ebenso in dem Mittelgrunde der Mitte des Bildes, an der Stelle, wo der Erlöser vorüberzieht, ist ein Hause andächtiger und neugieriger Zuschauer, Alte und Junge; von Bäumen werden Blätter gebrochen; mehr seitwärts sind Gruppen von Schriftgelehrten, die herüberschauen und sich untereinander bereden. Rechts nun, vom Vordergrunde an rückwärts, dehnt sich der unabsehbare Zug der Begleiter Jesu aus, zunächst an dem Thiere, das den Erlöser trägt, Petrus und die andern Apostel, darauf in den verschiedensten Reihen und in lebendigem Wechsel die Menge des Volks, die sich von dem Oelberg herabwälzt, auf dessen Höhe sie gleichfalls Zweige brechen, freudiger Ruf erschallt, Alte den Kindern die Aussicht in den Thalgrund und auf den Empfang des Messias vor dem Stadtthor zeigen. Im Mittelgrunde lenkt der Weg von Bethanien in die größere Straße ein, und man sieht die Freundinnen Jesu, Martha und Maria, und hinter ihnen zwei Männer (vielleicht Lazarus und Simon, der Aussätzige?) sich eilends dem Zuge anschließen. Den Hintergrund bildet das hohe Gebirge (Quarantania?) mit dem Seitenblicke in die fruchtbaren Thäler Judäas.

Dieses reiche Gemälde hat einen klaren übersichtlichen Plan, aber die unendlich vielen Einzelnheiten lassen sich nur bei wiederholter Betrachtung wahrnehmen, würdigen und genießen. Die Einfalt und der Adel des Sinnes, der das Ganze belebt, mildert auch die fast abschüslichen Härten der technischen Behandlung, die mit dem Beginne der neueren Malerschule verbunden waren, und aus deren Fesseln sich der große Meister in seinen spätern Zeichnungen und Malereien vollkommen befreit hat. Es ist hier ein Verein ernster und lieblicher Gestalten, ehrwürdiger alter und anmuthvoller jugendlicher Köpfe, und ein großer Styl herrscht in den Gewändern. Der alten Malerstitte getreu, hat der Künstler sich selbst und mehrere seiner Kunstgenossen unter den damaligen Deutschen zu Rom in den Zug der auf die Apostel folgenden Begleiter — und wohl ist die dem Heiligen dienende Kunst auch ein Apostelamt, eine Gabe des Geistes —; seine Gattin zu den die Madonna umgebenden Frauen; seinen Vater, den bekannten Dichter, Bürgermeister zu Lübeck, und seine Mutter unter die Schaar derjenigen, an welchen gerade der Zug des Göttlichen vorüberkommt, mit getreuer Aehnlichkeit hineingestellt. Es ist demnach auch in dieser Hinsicht das Bild von historischem Werthe.

Die Lithographie von Speckter hat der schwierigen Aufgabe, das Gemälde treulich in seiner Kraft und mit seinen Farben Töne wiederzugeben, möglichst entsprochen. Die Zeichnung ist recht brav; hier und dort dürfte wohl auf den Umriß und die Ausführung der Arme und Hände größere Genauigkeit verwendet seyn. Die Köpfe, namentlich des Christus, des Petrus, der Madonna, der Maria Salome, sind ausnehmend schön. Die kräftigeren Partien, z. B. in den Gewändern Christ und seiner Mutter, bei Judas Iscariot, sind zugleich sehr rein gehalten. Das Ganze erhält dabei einen Reichthum von Tönen, der in richtiger Abstufung zwischen Vor-, Mittel- und Hintergrund wohl gelungen ist, und, wie das Uebrige, dem Lithographen um so mehr zur Ehre gereicht, als dieses Blatt, wie wir hören, das erste von solchem Umfang ist, das er gefertigt.

en.

München.

Der König hat befohlen, daß das fast zur Ruine gewordene, an der östlichen Seite der Stadt gelegene und unter Kaiser Ludwig dem Bayer erbaute Isarthor wieder aus seinen Trümmern sich erhebe. Den Plan hiezu hat Professor Gärtner entworfen. Das Ganze bleibt erhalten und wird nur in den schadhaft gewordenen Theilen ergänzt. Die beiden Seitenthürme erhalten Zinnen, und der mittlere Hauptthurm wird mit den Wappen derjenigen Familien gekrönt, die vorzugsweise sich unter jenem Fürsten thatenreich hervorgethan haben. Professor Eberhard ist berufen, zwei kolossale Statuen in Stein, den Erzengel Michael und den heiligen Georg darstellend, auszuführen, die in passenden Räumen zu beiden Seiten des Hauptthors ihren Platz finden sollen. Die Façade gegen Osten wird durch ein großes Freskobild geschmückt, welches den Einzug Kaiser Ludwig des Bayers nach der Schlacht von Ampfing zum Gegenstande hat. Von Cornelius entworfen, wird dieses Gemälde seine Ausführung durch den Maler Bernhard Neher aus Biberach erhalten.

Berlin.

Von Paul Gerhardt, dem frommen Lieder-Sänger des 17. Jahrhunderts, ist kürzlich nach einem Original-Porträt, das sich in der Hauptkirche zu Lübben in der Nieder-Lausitz, wo Gerhardt Oberpfarrer war, befindet, auf Veranlassung des dort zusammengetretenen Gerhardt-Vereins, an dessen Spitze Ernst von Houwald steht, ein wohlgelungener Kupferstich in Linien-Manier von Professor Buchhorn hierselbst erschienen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 44.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 30. Mai 1833.

Sculptur.

Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Professor, Sekretär an der königl. Akademie der schönen Künste, wie auch an der großen königl. Bibliothek zu Copenhagen. Erster Theil. Mit achtzig Kupfertafeln und einem Facsimile. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1832. Großfolio.

Dieses Werk kommt einem gedoppelten Bedürfniß entgegen. Es hatte bisher sowohl an einer gründlichen und umfassenden biographischen Darstellung über Thorwaldsen, als auch an einer vollständigen Sammlung von Zeichnungen seiner Werke gefehlt; und man hatte das Recht, diesen Mangel um desto schmerzlicher zu empfinden, je bedeutsamer, ja man darf sagen, einziger die Stellung Thorwaldsens in der Geschichte der neuesten Entwicklung der Sculptur und überhaupt der bildenden Künste ist, während bereits mehreren seiner Zeitgenossen jene Auszeichnung zu Theil geworden, worunter namentlich die von Waagen in Berlin bevorwortete und erläuterte Herausgabe sämmtlicher Werke von Rauch sich durch Stich, Erklärung und sonstige Ausstattung hervorthut.

Der Unternehmer des vorliegenden Werkes hat seit dem Jahre 1825, in welchem er nach einem wohlbenützten längeren Aufenthalte Rom und Italien verließ, mit großem Fleiß und seltener Ausdauer sich durch die vielen Schwierigkeiten seines Gegenstandes hindurch gearbeitet. Es ist aber auch mit Vergnügen wahrzunehmen, wie sehr ihm Eigenschaften und Verhältnisse zu Statten kamen, um etwas recht Tüchtiges zu leisten. Professor Thiele war bei seinem Verweilen in Rom die Werke seines großen Landsmannes in dessen Werkstätten ansichtig geworden, wie sie zum großen Theil wenigstens noch in den Modellen nach Idee und Gestalt zu bewundern, viele schon in Marmor ausgeführt aber noch unversendet, unzählige unter den Händen seiner vielen Schüler und Arbeiter im Entstehen der Ausführung begriffen sind, und namentlich war es in den Jahren 1824 und 1825, daß das für den Grafen Sommariva bestimmte Exemplar des Alexanderzugs aus dem todten Steine Leben gewann und für diesen Behuf in dem großen Studium des Künstlers das Modell zu behaglichster Beschauung aufgestellt war. Diese Bekanntschaft mit den Werken Thorwaldsens ward noch vervollständigt durch die persönlichen Berührungen und Gespräche, zu welchen sich der sonst stille und schweigsame Meister gegen den offenen Sinn wahrer Liebe und Begeisterung für das Schöne gern erbietet, um wie viel mehr, wenn ihm solcher an dem empfohlenen talentvollen Landsmann entgegentritt. So war es denn ein Zusammenwirken der Bewunderung der Werke, der ehrerbietigen Liebe zu der Persönlichkeit Thorwaldsens und eines patriotischen Eifers, was den Verfasser, wie er im Vorworte seines Buches selbst erzählt, während seines Aufenthaltes in Rom zur Aufzeichnung sämmtlicher Arbeiten Thorwaldsens und ihrer Schicksale bewogen hatte, einstweilen nur zu einem theuren Andenken für ihn selbst, bis eine günstige Schickung ihn noch an dem letzten Tage vor seiner Abreise in dem allen Reisenden wohlbekannten Gärtchen zwischen den kleineren Studien des Meisters mit diesem selbst zusammenführte, wo nun ein Wort desselben: „Ich bedauere, daß Niemand noch an meine Biographie gedacht hat," den ersten Gedanken zu dem Unternehmen erweckte, welches nach sechs Jahren unermüdlichen Fleißes nunmehr vor unseren Augen liegt. Dazu kam ferner die glückliche Gelegenheit des Amtes, in welchem der Verfasser die Hilfsquellen der Bibliothek und des Archivs der Akademie der bildenden Künste zu Copenhagen vor sich aufgeschlossen sah, und die Bereitwilligkeit, womit ihn Jugendfreunde und spätere Bekannte des Mannes unterstützten, welcher so sehr im Reiche der Kunst und des Idealen sich

eingelebt hat, daß sich ihm selbst die meisten Erinnerungen der Kindheit und des Jugendalters, sowie unzählige, jedem Andern unvergeßliche Eindrücke der irdischen Heimath verwischt haben. Alle diese Bedingungen und Hilfsmittel wären jedoch nicht hinreichend gewesen, den Verfasser zu einer genügenden Darstellung zu befähigen, wenn er nicht selbst mit poetischem Sinne begabt, durch Anschauung und Studium der Kunst gebildet, seinen großen Gegenstand künstlerisch zu würdigen und in einer edeln, anspruchlos schönen Form zu behandeln vermocht hätte, so daß er auch hier die Achtung rechtfertigt, welche längst das Vaterland Dänemark seinem Dichtertalente widerfahren lassen.

Unter so günstigen Sternen ist Thiele an seine Aufgabe geschritten. Ueber die Jugendgeschichte Thorwaldsens, die Zeit seiner akademischen Studien und seines Aufenthaltes in Dänemark vor der Reise nach Italien lieferten außer Pelvaterkundigungen zwei schätzenswerthe literarische Quellen, ein Aufsatz im Morgenblatt vom Jahr 1812, von der Hand der Frau Friederike Brun geb. Münter, und eine von dem verstorbenen Justizrath Hafe in Svendborg in Nilse's (dänischem) Archiv für Geschichte und Geographie, 16. Band, S. 369 — 373 gegebene Mittheilung, manches mehr oder weniger Genügende. Die Beschreibung der Seereise, welche der junge Künstler von Copenhagen nach dem Süden gemacht, entnahm der Verfasser aus dem Archiv der königlichen Admiralität. Das Schwierigste war nun aber die Geschichte der Werke Thorwaldsens, von welchen der Meister selbst bekannte, daß er nicht wohl im Stande sey, darüber genaue Auskunft zu geben. In der Voraussetzung aber, daß kein dänischer Künstler, seit Thorwaldsens ruhmwürdigem Auftreten in Rom gewesen sey, der seine Leistungen nicht bemerkt und diese wenigstens in Briefen an die Heimath erwähnt habe, entschloß sich der Verf., alle die im Archiv der Copenhagener Kunstakademie befindlichen zu lesen, welche die reisenden Künstler derselben, der Verpflichtung des Reisestipendiums zu Folge, seit dem Jahre 1800 eingesandt hatten; dadurch entdeckte er viele bestimmte Angaben der Thorwaldsen'schen Werke, die zu einer gewissen Zeit angefangen oder vollendet waren (XI. XII.). Ebenso wurden die bekanntesten Journale und Reisebeschreibungen für diesen Zweck durchgegangen, und am Ende eine Chronologie zu Stande gebracht, welche nebst den übrigen biographischen Materialien im Jahre 1827 dem Künstler selbst zur Einsichtnahme und Berichtigung nach Rom übersendet worden ist. Nachdem dies gewährt worden war, begann erst die eigentliche Ausarbeitung des Werkes, welches in dänischer Sprache bereits erschienen ist und durch die aufopfernden Bemühungen des Verfassers und der berühmten Verlagshandlung mit Nächstem auch in den Händen des deutschen Publikums vollständig zu finden seyn wird.

Die nächste Tendenz des Verfassers ist eine biographische, welche jedoch zugleich den ganzen Entwickelungsgang der Kunst und die successive Entstehung der Werke Thorwaldsens umfaßt. Es sind daher keine abgesonderte Darstellungen des Lebens und der Werke, sondern das Artistische ist in das Biographische dergestalt aufgenommen und eingeflochten, daß auf jeder Altersstufe und in der späteren Periode mit jedem Altersjahre diejenigen Werke aufgeführt werden, deren Entstehung, Ausführung oder Umänderung in dieselbe Zeit hineinfällt. Die Absicht, sein Werk möglichst gemeinnützig zu machen, hat den Vers. vermocht, bei jedem einzelnen Werke die historische oder mythologische Aufgabe anzuführen. Die Beschreibung selbst wird aber noch mehr veranschaulichend durch die beigegebenen Umrisse, worin alle Arbeiten Thorwaldsens, die sich gegen 200 belaufenden Büsten ausgenommen, vor das Auge des Lesers geführt werden. Künstler in Rom und Copenhagen haben die Ausführung übernommen und im Durchschnitte glücklich gelöst; die meisten Zeichnungen sind nach den Originalen gefertigt, außer wo diese nach ihren Bestimmungsorten abgegangen oder den Zeichnern sonst unzugänglich waren; in welchen seltneren Fällen zu den früher erschienenen Werken von Mori und von Overbeck, Bettelini und Marchetti Zuflucht genommen ist, wodurch immer doch der Zweck einer Vergegenwärtigung der Idee und Composition der Werke erreicht werden konnte.

Dieser erste Theil des Werkes ist bis zum Jahre 1812 fortgeführt, und es ist freilich jeder achtsame und eifrige Freund der Kunst und Kunstgeschichte auf das reich ausgestattete, durch eine gründliche Kritik der Thatsachen und eine dem Gegenstand angemessene Haltung und Darstellung des Ganzen ausgezeichnete Buch hinzuweisen, welches, wenn es auch die Mittel des Einzelnen übersteigt, um desto weniger in Kunstanstalten und auf öffentlichen Bibliotheken fehlen darf. Indessen wird an diesem Orte eine übersichtliche Nachweisung des Inhaltes nicht ungehörig und dem weiteren Kreise von Lesern die eine und andere historische Mittheilung, dem Verfasser selbst, dessen Wahrheitsliebe sich in seinem Studium für dieses Werk so rein und entschieden ausgesprochen hat, dieser oder jener, eine Berichtigung wo nicht gebende doch fordernde Wunsch, nicht unwillkommen seyn.

Bekanntlich sind die Angaben über Thorwaldsens Geburtsstätte wie über das Jahr seiner Geburt sehr verschieden. Letzteres, welches Andere auf 1771 oder 1772 zurückschieben, hat er selbst auf 1770 gesetzt, was auch sein Jugendfreund, der Justizrath Hafe thut, welcher sogar den Tag angiebt, nämlich den 19. November.

Gewiß ist freilich diese Bestimmung nicht; sie beruht blos darauf, daß Haste seit dem Jahre 1790 die Geburtstage seiner Freunde in einem alten Schreibkalender eingetragen, in welchem auch die obige Angabe über Thorwaldsen steht, von welcher übrigens nicht gesagt werden konnte, ob sie in den Jahren 1791 — 92 von Thorwaldsen selbst oder von seiner Mutter ausgegangen sey. Sollte es dagegen dem Verf. nicht möglich gewesen seyn, auf einem anderen sicheren Wege zum Zwecke zu gelangen? Es ist schwer zu begreifen, daß damals in einem in kirchlicher Hinsicht so wohlbestellten und geordneten Lande als das protestantische Dänemark ist, zumal in der Hauptstadt dieses Reiches keine genauen öffentlichen Kirchenbücher geführt worden wären, eine Einrichtung, die seit Jahrhunderten in deutschen Ländern besteht. Wenn freilich Copenhagen nicht der Geburtsort Thorwaldsens, wenn er auf hoher See geboren und getauft und von dem, der ihn taufte, über Geburt und Taufe keine Bescheinigung ausgestellt und an dem späteren Aufenthalte seiner Jugend verzeichnet wäre; wenn ferner auch bei Gelegenheit seiner Confirmation in der Kirche der Marine zu Copenhagen nur der Tag dieser kirchlichen Weihe, der 15. April 1787 bemerkt, nicht auch, wie anderwärts zu geschehen pflegt, nach urkundlichen Angaben oder aus dem Munde der Aeltern und Verwandten das Jahr und der Tag der Geburt beigesetzt wurde: so muß man sich mit dem anderen Tage begnügen, dem Tage seiner Ankunft in Rom, den 8. März 1796, welcher schon oft von den Dänen und Deutschen in Rom als der Geburtstag des großen Meisters gefeiert worden ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius.

Von Dr. Ludwig v. Jan.

(Fortsetzung zu Nr. 37.)

Cap. 12. Sect. 16. §. 1. Die Stelle über den See des Möris in Aegypten und die darin befindlichen Pyramiden ist ohne Zweifel nach Herodot (II. 149.) so zu lesen: Totidem (i. e. duae pyramides sunt), ubi fuit Moeridis lacus, hoc est fossa grandis et Aegyptiis inter mira ac memoranda narrata. Harum cacumina extra aquam eminere dicuntur, womit auch der Bamberger Codex ganz übereinstimmt, bis auf die Worte sed aegyptiis und narratio. Nach der angeführten Stelle Herodots, in welcher es heißt, daß die beiden Pyramiden fünfzig Klafter über das Wasser hervorragten, könnte man auch annehmen, daß Plinius geschrieben habe, Harum cacumina L. ulnas extra aquam eminere dicuntur, und daß die Worte L. ulnas wegen der Aehnlichkeit mit dem Vorhergehenden ausgefallen seyen.

Sect. 17. §. 2. Von der Sphinx, in welcher der König Armais (so ist nach meinen Handschriften, wie nach denen, welche Harduin benützte, statt Amasis zu schreiben) begraben seyn sollte, liest man in den Ausgaben: Est autem saxo naturali elaborata et lubrica. Capitis monstri ambitus per frontem centum duos pedes colligit etc. Die Bamberger Handschrift weicht davon sehr ab; sie hat: Est autem saxo naturali elaborata et rubrica facies monstri colitur. capitis per frontem ambitus etc. Die Lesart der Münchner: elaborata et lubrica. Capitis monstris colitur ambitus, kommt nur im Worte colitur mit jener überein. Die Vulgata scheint durch folgende Stelle gehalten zu werden (N. H. II. 5. s. 3.): laevitate continua lubricum corpus. Vergleicht man aber zwei andere Stellen, (N. H. XXXIII. 7. s. 36.) quibus credere sit necesse Jovis ipsius simulacri faciem diebus festis minio illini solitum, und ebendaselbst: quanquam et hodie id (minium) expeti constat. Aethiopum populis, totosque eo tingi proceres huncque ibi deorum simulacris colorem esse, so kann es nicht auffallen, wenn die Aegyptier das Gesicht dieser Sphinx mit Zinober färbten, und es steht demnach der Lesart des Bamberger Codex nichts entgegen.

§. 3. Harduin schreibt hier von der größten Pyramide nach seinen Handschriften: altitudo a cacumine pedes XV. S., und erklärt es „quindecim millia pedum cum semisse," dem Sinne wie den Worten nach unstatthaft. Wie ungeheuer wäre eine Pyramide von solcher Höhe, daß sie selbst den Pic auf Teneriffa überragte! Und dabei soll noch ein halber Fuß in Anschlag gebracht werden! Vielleicht verstand Harduin ein halbtausend, also fünfhundert darunter, wenigstens wäre er dazu ebenso gut berechtigt, als pedes XV. zu erklären: fünfzehntausend Fuß. Die frühere Lesart latitudo a cacumine XXV. ist offenbar ebenfalls falsch, da niemand wird angeben können, was „die Breite vom Gipfel an" seyn soll. Es muß demnach eine andere Abhülfe aufgesucht werden, und diese findet sich in der Bamberger Handschrift, welche erhalten hat, was in den andern durch die Nachlässigkeit der Abschreiber ausfiel. Sie hat nämlich: altitudo a cacumine ad solum pedes DCCXXV. colligit: ambitus cacuminis XVI. S.

Weiter unten liest man über die Verfahrungsweise bei dem Bau der Pyramiden in der Harduinischen Ausgabe Folgendes: Quaestionum summa est, quanam ratione in tantam altitudinem subvecta sint caementa. Alii enim nitro ac sale adaggeratis cum crescente opere ac peracto fluminis irrigatione dilutis: alii lateribus e luto factis in privatas domos distributis. Statt der letzten Worte haben die früheren Ausgaben: alii lateribus e

luto factis exstructos pontes peracto opere in privatas domos distributos, und die Bamberger Handschrift: alii lateribus e luto factis exstructos pontes. peracto opere lateribus in privatas domus distributis. Dieß scheint die richtige Lesart zu seyn. „Sie machten gleichsam Gerüste, (in welcher Bedeutung bekanntlich die Italiener noch das Wort ponte gebrauchen), nach Einigen durch Anhäufung von Salz und Salpeter, was denn weggeschwemmt wurde, nach Andern von Ziegelsteinen, die nach Vollendung des Werkes zur Erbauung von Privathäusern vertheilt wurden.“ Nimmt man eine kleine Umstellung der Worte an, wozu auch die Lesart des Münchner Codex berechtigt, so ist die Verstümmelung dieser Stelle in den Pariser Handschriften, denen Harduin folgte, zu erklären. In jenem findet sich nämlich: adaggeratis concrescente opera et peracto opere lateribus e luto factis in privatos domus distributis. Offenbar liegt hier Folgendes zu Grunde: adaggeratis cum crescente opero ac peracto fluminis irrigatione dilutis: alii lateribus exstructos pontes, peracto opere lateribus e luto factis in privatas domus distributis. Der Abschreiber kam von einem peracto auf das andere und ließ das Dazwischenliegende aus. Die Pariser Lesart entstand aber daraus, daß der Abschreiber sich von dem einen lateribus auf das andere verirrte. Beides führt aber auf jene Umstellung; es fragt sich daher, ob sie nicht der Ordnung, wie sie sich im Bamberger Codex findet, vorzuziehen ist.

Sect. 19. §. 1. Plinius gibt vom ägyptischen Labyrinthe an, es sollte vom König Petesuchus gebaut worden seyn, und fügt dann hinzu: Quanquam Herodotus totum opus regum esse dicit novissimique Psammetichi. Vergleichen wir, was Herodot (II. 147. und 148.) über dieses Labyrinth sagt, so finden wir, daß er Psammetich nicht nennt, wohl aber die zwölf Könige, von denen er allein als Herrscher übrig blieb, als Erbauer anzibt. Es ist deßhalb ohne allen Zweifel die Lesart des Bamberger Codex, opus XII. regum aufzunehmen.

§. 2. Bei der Beschreibung der Labyrinthe hat Harduin in seiner Ausgabe folgende Stelle: Omnes lapide polito fornicibus tectis: Aegyptius (quod miror equidem) introitu lapide et Pario columnis reliquis e Syenite: molibus compositis, quas dissolvere ne saecula quidem possint. In der Bamberger Handschrift steht: introitu lapidis e paro columnisque reliqua estenite molibus compositis etc., fast wie im cod. Reg. 2, aus welchem Harduin anführt: Introitu lapidis e Paro columnis reliquae Syenitae molibus compositis; in der Münchner: in introitu lapideis e paro columnis reliquae sienitae molibus compositis. Die Lesart der ältern Ausgaben ist: introitu columnisque reliquis e molibus compositis. Es ist schwierig, eine den Anforderungen des Sinnes und der Grammatik entsprechende Anordnung des Ganzen aufzufinden. Folgen wir der Bamberger Handschrift, indem wir nur e syenite verbessern, so müssen wir so übersetzen: „Alle Labyrinthe haben Decken, die mit polirtem Marmor überkleidet sind: das Aegyptische (was mich wundert) ein Thor und Säulen von parischem Marmor, das Uebrige ist aus Syenit, eine Aufhäufung von Massen, die selbst die Jahrhunderte nicht trennen können.“ Inwiefern steht es dahin, od introitus so für „Thor“ genommen werden darf. — Die Zahl der Präfekturen und der Gemächer im Labyrinthe heißt in der Bamberger Handschrift XXL; nach der Aufzählung im fünften Buche (9. S. 9.) scheint aber geschrieben werden zu müssen XLV.

In der Stelle über die Pyramiden im Labyrinthe hat Harduin die Lesart der frühern Ausgaben: pyramides complures quadragenarum ulnarum senos radice muros obtinentes, umgeändert in: senas radicum oras obtinentes, ohne die Erklärung der Stelle dadurch nur im geringsten zu fördern. Der Münchner Codex hat die früher allgemeine Lesart, der Bamberger aber: quadringenarium binarum senas radice (mit darübergeschriebener Präposition a) aruras obtinentes, wonach zu lesen ist: quadrar generum ulnarum senas radice aruras obtinentes. Herodot führt im Labyrinthe wenigstens eine Pyramide von vierzig Klaftern (II. 148.) an, und an einer andern Stelle (II. 168.) sagt er, ἀπουρὰ sey bei den Aegyptern ein Flächenmaß von 100 Ellen nach jeder Seite. Es ist also hier der Flächeninhalt der Basis der Pyramide nach ägyptischem Maße gerechnet, wie oben (12. S. 17. §. 3.) amplissima octo jugera obtinet soli, nach dem gewöhnlichen römischen Maße. — Im Folgenden: Quin et coenacula prius excelsa porticusque ascendantur nonagenis gradibus omnes, hat Brotier richtig descenduntur geschrieben, so daß also die Gemächer als unter der Erde liegend zu denken sind. So haben auch meine beiden Handschriften und Isidorus Hispalensis, der übrigens statt XC. gelesen zu haben scheint CX., sagt (Orig. XV. 2.): Descenditur centenis ultra gradibus; ferner Pomponius Mela (I. 9.): unum in se descensum habet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Madrid.

H. Ofalia hat eine Cabinetsordre an den Corregidor der Hauptstadt erlassen, worin er diesen benachrichtigt, daß der König befohlen habe, eine Büste von Cervantes vor dem Hause, welches dieser einst bewohnt hat, aufzustellen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 45.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 4. Juni 1833.

Sculptur.

Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele ꝛc.

(Fortsetzung.)

Wunderlich ferner und dem Streite jener jonischen Städte um das Vorrecht, den Homer erzeugt zu haben, ähnlich, ist die Meinungsverschiedenheit über Thorwaldsens Geburtsort, da ihn die Einen nach Island versetzen, das eigentliche Stammland seiner Familie, wo sein Grosvater, Thorwald Gotskalksen, Prediger zu Miklabye in Skagafiord gewesen und sein Vater Gotskalk Thorwaldsen geboren ist; Andere nach Copenhagen, womit seine eigenen Aussagen und diejenigen seiner Freunde, auch der Umstand, daß er nicht nach isländischer Sitte Gotskalksen, sondern auf dänische Weise, wie sein Vater, Thorwaldsen genannt worden ist, übereinstimmen; wieder Andere endlich auf das Schiff, welches seine Aeltern von Island nach Copenhagen gebracht habe. Damit hängt auch der Ehrenstreit zusammen, worin drei Nationen ihr Eigenthumsrecht an seinen Ruhm geltend machen, die Dänen, weil er auch im letzteren Falle doch auf einem dänischen Schiffe, die Engländer, weil er auf dem Meer geboren, die Deutschen, weil er unter dem Einfluß deutscher Bildung der große Künstler, den die Welt bewundert, geworden sey. Die Bemerkung indessen, welche der Verf. S. 88 in Anm. 4. macht, daß Thorwaldsen erst um sein fünfzigstes Lebensjahr den Grund und Boden von Deutschland betreten habe, vermag nichts gegen den Ausspruch von A. W. Schlegel, daß die Deutschen sich den gebornen Dänen gewissermaßen zueignen dürfen, weil er nicht nur deutsche Sprache rede, sondern ganz deutsche Bildung besitze. Man will damit Niemandem das Seinige rauben, aber es soll nur, wie der Artikel über deutsche Kunst im Conversationslexikon der neuesten Zeit und Literatur sagt, die Volks- und Geistesverwandschaft anerkannt werden, worin die in Thorwaldsen vollendete Plastik der neuesten Zeit mit dem Geist und Entwicklungsgange deutscher Poesie und Kunst stehe. Der große Mann streckt sein Haupt über die Gassen und Schornsteine der Stadt, die seine Wiege war, in die unendliche Welt hinaus, indessen man die Nettern gerne gewähren läßt, wenn sie sich auf den gemeinschaftlichen Stammbaum berufen. Daß nun in einem weiteren und geistigeren Sinne der deutsche Geist auch hier solche Verwandtschaft anspricht, sofern er sich überhaupt in der Literatur und Kunst des skandinavischen Nordens wieder erkennt, während sich seine Züge von jenen des französischen Geschmacks oder südlicheren Charakters bestimmt unterscheiden, dieß scheint ein erlaubter Stolz zu seyn, ohne den Rechten Anderer zu nahe zu treten.

Der Vater Thorwaldsens war Schiffsbildhauer, und bei dem Umblick der wiewohl gar nicht künstlerischen Arbeit desselben mag in dem Sohne frühe das Talent rege geworden seyn, zu dessen Ausbildung ein Hausfreund behilflich war, indem er die Abneigung des Vaters dagegen bekämpfte. Im Jahre 1781 trat der eilfjährige Knabe in die unterste Schule der Akademie zu Copenhagen ein. In den spätern Jahren war es besonders der Professor der Modellschule an der Akademie zu Copenhagen, Abildgaard, der den jungen Künstler beobachtete und an sich zog. Im J. 1787 gewann dieser die kleine silberne, i. J. 1789 die große silberne, im J. 1791 die kleine, im J. 1793 die große goldene Preismedaille der Akademie und mit letzterer Anspruch auf das Reisestipendium. Von den drei letzteren Bewerbungen sind die Arbeiten Thorwaldsens in der Akademie noch vorhanden und zeugen von dem Fortschritt in der Kunst, vornämlich der Composition, wiewohl unverkennbare Vorbilder auf seine Motive eingewirkt haben. Den wiederholten Wünschen des Vaters, den Sohn in seinem Verdienste sich nun ganz zur Unterstützung beizuziehen, wurde mehr durch

Andere, als durch ihn selbst, kräftigst entgegengewirkt, während er dem Vater hülfreich zur Hand ging, Ornamente in Holz schnitzte, Basreliefs modellirte, Porträts zeichnete, mit dem Meisel in Stein arbeitete je nachdem es die Umstände forderten. Mit seinen Kunstgenossen verband er sich zum Studium weiblicher Modelle und zu gemeinschaftlichen Uebungen in der Composition, bei welchen letzteren Zusammenkünften, deren Reiz durch Lesung vorzüglicher Dichterwerke erhöht ward, Thorwaldsen bereits seine große Leichtigkeit der Auffassung und Darstellung an den Tag legte. Durch das Basrelief, womit er die kleine goldene Medaille in der Preisbewerbung davongetragen hatte, darstellend den aus dem Tempel zu Jerusalem verjagten Heliodorus, wurden der Staats-Minister Graf Chr. Friederich Detlev von Reventlow und andere Kunstfreunde, vornämlich auf Betreiben des Historienmalers Wulf veranlaßt, durch Subscription den jungen Künstler zu beschäftigen und zu bilden; so entstand das kleine Basrelief, Priamus und Achilles, später 1792 auf Abildgaards Wunsch, der einem von Schadow der Akademie eingesandten Receptionsbilde einen ähnlichen Gegenstand von der Arbeit seines Lieblings entgegensehen wollte, das Basrelief, Herkules und Omphale. Ins J. 1793 fällt die Erlangung des höchsten Preises der Akademie mit dem Basrelief, die Heilung des Lahmen durch Petrus, nach Apostelgesch. Cap. III. Hier nun entschied sich die Aussicht auf seine künstlerische Ausbildung im Süden. Noch wurden ihm 1794 mehrere weibliche Figuren zur Decoration des dem Erbprinzen Friederich gehörigen Pallastes auf dem Platze Amalienburg zu Copenhagen aufgetragen, welche durch ihre ungewöhnliche Entstehung und Beschaffenheit merkwürdig sind, sofern er sie alla prima modellirt oder richtiger gesagt, vom Grunde aus mit Steinen und Stucco aufgemauert hat. 1795 unternahm er die Anarbeitung eines früher compouirten Basreliefs, Numa und Egeria, womit er sich die fernere Unterstützung der Akademie und das Versprechen, das nächste Reisestipendium zu erhalten, sicherte. 1796 fiel ihm dieses Stipendium auf drei Jahre zu. Der Plan, über Dresden und Wien zu reisen, wurde durch eine Krankheit, die ihn befiel, vereitelt und in die Bute an die Regierung verwandelt, mit der königlichen Fregatte Thetis nach Italien fahren zu dürfen. Allein dieß war gleichfalls eine sehr umständliche Gelegenheit. Die Fregatte kreuzte zuerst in der Nordsee mehrere Monate vom Mai an, ankerte später auf der Rhede von Malaga und im Oktober vor Algier; von hier aus nach Malta gelangt, mußte sie, weil in Algier die Pest hauste, eine strenge Quarantaine halten, ging jedoch später nach Tripolis, vor dessen Küste sie einen höchst gefährlichen Sturm zu erfahren hatte, wiederum nach Malta, wo sie nach abermaliger Quarantaine ausgebessert werden mußte, und wollte eben aufs Neue nach Tripolis segeln, als Thorwaldsen sich entschloß, zurückzubleiben, worauf er auf dem offenen Boote, der Spirinal, nach Palermo ging und von hier mit dem Paquetboot endlich Neapel erreichte. Im Heimweh wollte er zuerst die nächste Gelegenheit zur Rückreise in das Vaterland ergreifen, weil ihn sein Unwohlsein wie seine Unbekanntschaft mit der Sprache und den Sitten Italiens in eine trübe Stimmung versetzt hatten; doch siegte eine gewisse Scheu und sein Pflichtgefühl, so daß er am 8. März 1797 endlich in Rom eintraf.

Es hat oft geheißen, Thorwaldsen habe die ersten Jahre seines Aufenthaltes in Rom unthätig d. h. ohne eigene Arbeit, mit bloßer Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke, besonders der Antike hingebracht, und erst gegen das Ende der Zeit, die ihm von der Akademie zur Reise zugemessen war, habe ihn das Bedürfniß der Existenz bewogen, Hand anzulegen; und nun seyen auch mit Einem Male die Meisterwerke hervorgegangen, die allem Früheren, was die neuere Plastik geschaffen, den Rang streitig machten und in welchen das Alterthum seine Wiedergeburt feierte. Dieß Mährchen sollte wohl auf der einen Seite die Erscheinung des Wunders der Genialität noch wunderbarer machen; auf der andern Seite mochte sich auch die Faulheit darin gefallen, etwas mit der Genialität gemein zu haben und der Stunde zu harren, in welcher die wohlgerüstete Göttin der Kunst auch aus ihrem Haupt entspringe. Jedenfalls beweist nun aber der Verfasser das Gegentheil aus der Geschichte der ersten römischen Jahre Thorwaldsens. Er sah allerdings die Antike nicht nur, sondern studirte sie, und hatte darin an seinem berühmten Landsmann, Georg Zoega, an welchen er von dem nachmaligen Bischofe, Professor Münter, empfohlen war, den kundigsten Führer und strengsten Beurtheiler. Besonders aber beschäftigte er sich mit Nachbildung der Antiken. Er modellirte zuerst die Büste, später die ganze Figur des Pollux auf Monte Cavallo, beide in halber Lebensgröße; ferner eine ganze Reihe antiker Büsten, wovon etliche in Marmor ausgeführt sind.

Die erste Originalarbeit in Rom war die Büste des dänischen Etatsraths Toge Rothe. 1798 wurde er durch das Fieber an Vollendung des Basreliefs, Bacchus und Ariadne, verhindert. 1799 entstanden mehrere kleinere Compositionen, der Frieden, die der Frau Friederike Brun zugehörige Skizze der Melpomene, und Anderes, was er nach seiner Aussage nur zur Uebung gemacht und bald darauf wieder zerschlagen hatte. Um diese Zeit war es aber nicht sowohl Zoega, der den strebenden Geist Thorwaldsens an sich fesselnd bildete, wie groß auch dessen Verdienst um den Künstler gewesen seyn muß, dessen Sinn für das Alterthum den unermüdlichen

Beobachtungen und Rügen des scharfen Kunstrichters unstreitig Vieles verdankt; — als der Maler Asmus Jacob Carstens, dessen lehrreichen Umgang Thorwaldsen zwar nur ein einziges Jahr hindurch genießen konnte, den er aber nie aufgehört hat zu bewundern, wie er denn auch neben dem Studium der Antike einen Theil der hinterlassenen Zeichnungen von Carstens copirt hat, und man findet unter seinen täglichen Umgebungen das Eine und das Andere davon in seinen Zimmern aufgehängt. Ob indessen schon in früheren Jahren, während Thorwaldsen noch Zögling der Akademie zu Copenhagen war, ein solcher Einfluß des großen Genius, der die Geister des Alterthums in die Kreise der Kunst zuerst wieder heraufbeschworen hat, wo nicht unmittelbar da, Thorwaldsen mit ihm in Dänemark in seine persönliche Berührung gekommen war, so doch mittelbar durch Thorwaldsens vertraute Freunde, welche Carstens gekannt hatten, ja sogar im Besitze von Handzeichnungen desselben waren, und welche über Ursache und Art seiner Trennung vom Vaterlande sehr unzufrieden waren, — ob ein solcher Einfluß wirklich schon dort und und damals stattgefunden habe, was der Vers., ohne es verbürgen zu können, doch S. 7. vermuthet, möchte um so mehr dahinzustellen seyn, als Thorwaldsen, wie gleichgültig er auch von jeher um die Eindrücke des umgebenden Daseyns gewesen seyn und manches Auffallende und Außerordentliche in den Begegnungen seiner Vergangenheit vergessen haben mag, doch gewiß eine Erfahrung geistiger Gewalt und Größe und das Gefühl, davon angezogen und auf höhere Ideen und Bahnen des Strebens geleitet worden zu seyn, um so mehr behalten mußte, je leichter ihm das Uebrige zur Seite liegen blieb. Wenn er daher nicht selbst dergleichen in seinen Erinnerungen trägt, so kann auch die Berührung mit Carstens' Namen und Zeichnungen in seinen Jünglingsjahren nicht so bedeutend gewesen seyn, als es unter diesen Umständen scheinen dürfte.

Im Spätjahr 1800, als er mit einer Marmorstatue der Büste Rafael's im Pantheon beschäftigt war, bewog ihn der Gedanke an die nahe bevorstehende Rückkehr in sein Vaterland, eine größere Arbeit anzufangen, die er daselbst als eine Frucht seiner römischen Studien vorzuzeigen wünschte. Dieß ist die berühmte Statue des Argonautenführers Jason mit dem goldnen Vließ, dasjenige Werk, welches den großen Wendepunkt in seiner Geschichte, und man kann sagen, in dem Entwicklungsgange der neuern Plastik bildet. Er fing dieses Standbild in natürlicher Größe im Oktober an und war damit bis April 1801 beschäftigt, wo nun das Modell im Thone vollendet dastand. Da es aber keine besondere Aufmerksamkeit erregte, Thorwaldsen auch nicht vermochte, es formen und abgießen zu lassen, zerbrach er sein Werk. Obgleich der verlängerte Termin des Reisestipendiums schon jetzt, 1802 abgelaufen war, wurde die Abreise, die zuerst im Frühjahre dieses Jahres hätte geschehen sollen, bis zum Winter des nächstfolgenden aufgeschoben, damit er Zoega, der Professor in Kiel geworden war, nach Dänemark begleiten könnte. Zoega änderte jedoch seinen Entschluß; indessen war Thorwaldsen wieder von der Idee ergriffen worden, die, allen Umständen zum Trotze, ihm den Weg zu seinem unsterblichen Künstlernamen öffnen sollte. Jason war abermals, und zwar diesmal in kolossaler Gestalt unter seinen Händen entstanden. Im Januar 1803 war die Statue so vollendet, daß sie Aufmerksamkeit und Bewunderung von Künstlern und Reisenden erregte, auch den Beifall Zoega's, der im Anfang so gar wenig sich von Thorwaldsen versprochen hatte, gewann, und dem überraschten Canova das Geständniß abnöthigte: Quest opera di quel giovane Danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso! Friedrich Brun vermittelte die Möglichkeit, das große Werk abgießen zu lassen, um wenigstens das Modell zu bewahren, bis einst im Vaterlande sich Gelegenheit zur Ausführung in Marmor darböte, weil sich in Rom unter den mißlichen Umständen jener Zeit Niemand fand; der eine solche Bestellung machte. Thorwaldsen dachte nun wirklich an die Heimreise, packte seine wenige Habseligkeiten zusammen, schickte seine Bücher und Kupferstiche voraus und wollte eben mit dem Bildhauer Hagemann aus Berlin in den Wagen steigen, als der letztere, dessen Abreise Schwierigkeiten gefunden hatte, um Aufschub auf Morgen bat. Und an eben diesem Schalttag wird vom Lohnbedienten der reiche Banquier aus London, Sir Thomas Hope, nach Thorwaldsens kleinem Studium geführt. Hope, von dem Eindruck überrascht, den die Statue Jason niemals verfehlte, fragte um ihren Preis, wenn sie in Marmor ausgeführt würde, und als Thorwaldsen, dem die Ausführung allein ein hinreichender Vortheil schien, antwortete, daß er sie für 600 Zechinen ausführen wollte, erbot sich jener sogleich zu 800, um ihn zugleich in den Stand zu setzen, die Arbeit unverzüglich anfangen zu können. Von nun an ist Thorwaldsen in Rom wohnen geblieben. Die Vollendung ist nun freilich erst im Jahr 1828, also ein Vierteljahrhundert nach der Bestellung, erfolgt. Allein verschiedene Umstände sind ihr wiederholt hindernd entgegengetreten. Schon 1805 überfiel den Meister die alte Krankheit wieder, und er mußte eine Erholungsreise antreten, die fast das ganze folgende Jahr dauerte. Später kam die Spannung zwischen Napoleon und England, die es nicht erlaubt hätte, nur dafür zu gelten, daß er mit einer einem Engländer gehörigen Arbeit beschäftigt sey. Unterdessen hatten seine eigenen Fortschritte in der Ausübung seiner Kunst ihm die Ausführung einer

älteren Arbeit entleidet, mit der er auf seinem weitergerückten Standpunkte nicht mehr zufrieden seyn zu können erklärte. Er schlug dem Sir Hope vor, er wollte ihm für denselben Preis eine andere Arbeit überlassen oder eine ganz neue von derselben Größe ausführen; aber es war leicht begreiflich, daß dieser an Jason ein Interesse gefunden hatte, welches kein anderes Werk zu erregen vermochte. Von Zeit zu Zeit kehrte er nun mit dem Meißel daran zurück, und als die letzte Hand davon abgezogen war und der Eigenthümer endlich das Werk empfing, wurden zwei der herrlichsten Basreliefs von Thorwaldsens Erfindung und die Büsten der Frau Hope und ihrer drei Töchter, Alles in Marmor, zum Geschenke an den edlen Wohlthäter mitgesendet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Königsberg.

Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen hatte von der letzten Berliner Ausstellung fünf große Gemälde von der Schadow'schen Schule nach Königsberg gesandt; dieses gab dem Kunst- und Gewerbe-Verein daselbst Veranlassung, noch vor der Kunst- und Gewerbe-Ausstellung, welche im Mai statt finden soll, eine kleinere, wiewohl an innerm Werth sehr bedeutende im Januar zu eröffnen. Die fünf gesandten Bilder waren 1. E. Bendemann's gefangene Juden in Babylon (wovon das seit Januar in Berlin erscheinende Museum des Hrn. Kugler einen Umriß enthält.) 2. E. Köhlers Rebecca am Brunnen. 3. H. Stilkes Trennung des Rinaldo von Armida. 4. Eine festige Gegend von J. A. Lasinsky. 5. Eine Landschaft von F. Heunert. — Außer diesen wurden durch die Sorge des Vereins-Vorstandes noch andere Kunstwerke und Gewerbsgegenstände der Beschauung dargeboten; darunter ein weibliches Bildniß, ganze Figur in Lebensgröße von Wolf, Jupiter und Leda von Hopfgarten und mehrere ältere Gemälde der niederländischen und deutschen Schule, namentlich Landschaften von Schalch und Langheim aus Königsberg. Ferner Miniaturen von Frau Prof. Knorre, Zeichnungen von Julius Knorre, Töschind. J., Böhm, Reimann, Hübner, Liebmann u. A. Auch die Büste S. k. H. des Kronprinzen von Preußen, von Rauch, schmückte diese Ausstellung. Zwei Schriftchen, welche bei dieser Gelegenheit erschienen, suchen den Eindruck zu befestigen, welchen das in Königsberg bisher so seltene Erscheinen ausgezeichneter Kunstwerke auf die Gemüther hervorgebracht hat. Das erstere: Ueber drei geschichtliche Gemälde der Düsseldorfer Schule. Von August Hagen, enthält eine ausführliche mit Wärme und Billigkeit geschriebene Würdigung der Bilder von Bendemann, Köhler und Stilke. — Das andere: Die zweite Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in Königsberg, für Freunde und Beförderer derselben geschildert von Ferd. Raabe, verbreitet sich über sämmtliche, auch die Gewerbs-Gegenstände der Ausstellung. Die Landschaft von Heunert wurde für das Stadt-Museum erkauft, als erfreulicher Anfang zu Errichtung einer Gallerie von Werken lebender Künstler. Dieser Gedanke, von dem Vorstand des Vereines gefaßt, findet allgemeine Anerkennung und wird hoffentlich von Jahr zu Jahr thätiger unterstützt werden.

Medaillenkunde.

Zur 200jährigen Todtenfeier Gustav Adolph's wurde in Stockholm nach Byström's Angabe eine Denkmünze geprägt, deren Vorderseite das sprechende Bildniß des großen Königs im Profil mit dem Lorbeerkranz und im Feldherrncostüm zeigt, mit der Umschrift Gustavo Adolpho V. G. V. Regi die VI. Nov. MDCCCXXXII. Die Rückseite trägt die allegorische Figur der Klugheit, die dem christlichen Glauben die Hand zum Bunde reicht; beide in antiker Frauentracht mit dem Spiegel und dem Kreuz, und mit der einfachen Umschrift: pepigit nobis haec foedera victor.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Vereins und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1832 wird im Juli oder Anfang August d. J. an einem, künftig näher zu bestimmenden Tage in einem Saale der hiesigen Akademie Statt haben, und die damit verbundene Ausstellung in den ersten Tagen des Juli eröffnet werden. Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke, wo möglich bis zum 25. Juni d. J., hierher unter der der Addresse des Unterzeichneten einzusenden, und denselben zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind.

Düsseldorf, den 10. Mai 1833.

Schnaase,
z. Z. Sekretär des Vereines.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 46.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 6. Juni 1833.

Sculptur.

Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele ꝛc.

(Fortsetzung.)

Im Jahr 1803 wurde das berühmte Basrelief nach Homer, Abschied der Briseis von Achill, modellirt. Es existiren hiervon mehrere marmorne Exemplare: in Mitau bei dem Freiherrn von Ropp, in der Abtei Woburn, dem Sommerpallaste des Herzogs von Bedford. Die zuvor genannte Erholungsreise begann Thorwaldsen im Jahr 1804 und ging zuerst nach Neapel, wo der Landschafter Kniep, ein geborner Würtemberger, der früher Göthe's Wandergefährte durch Sicilien gewesen war, nun Thorwaldsen zu den Ruinen von Pästum geleitete. Von Neapel wandte er sich auf die Einladung des dänischen Gesandten am toskanischen Hofe, Baron von Schubert, nach dessen schöner Villa Montenero bei Livorno und begab sich zu seiner Wiederherstellung in die Lucheseschen Bäder. Im Bade selbst beschäftigte er sich mit kleinen Compositionen, und zurückgekehrt im September nach Montenero, vollendete er daselbst in neun Tagen jenes berühmte Basrelief, der Tanz der Musen auf dem Helikon, womit er seine gastfreie Wirthin an ihrem Geburtstag überraschte. Ferner entstand daselbst die Gruppe Amor und Psyche, später für die Gräfin von Woronzoff und den Fürsten von Putbus in Marmor ausgeführt.

Nach der Rückkehr nach Rom wurden im Jahr 1805 vier Statuen in halbnatürlicher Größe, von welchen Thorwaldsen zum Theil die Skizzen aus Montenero mitgebracht hatte, ausgeführt: Bacchus, gleichfalls zweimal vorhanden im Besitze der Gräfin von Woronzoff und des Fürsten von Putbus; Ganymed, mit dem Adler des Jupiter, in Marmor, der Gräfin von Woronzoff gehörig; Apollo mit der Leyer, Eigenthum derselben Dame; und Venus mit dem Apfel, zuerst für die Gräfin von Woronzoff, später für Herrn von Ropp in Mitau ausgeführt. Da auf die letztere Statue immer neue Bestellungen eingingen, zerbrach der Künstler das Modell und fing 1813 an, dieselbe Composition in Lebensgröße auszuführen, wurde aber erst 1816 mit dem Modell fertig. Das eine Exemplar in Marmor ging an die Herzogin von Devonshire nach England, wurde aber leider beim Auspacken dadurch beschädigt, daß eine Hand abbrach. Das andere, dem Lord Lucan eigenthümlich, ist in einem außerordentlich schönen Marmor mit ungewöhnlicher Feinheit von dem Meister vollendet; es hatte das eigene Schicksal, mit dem Schiff, auf dem es die Reise nach England zurücklegen bestimmt war, im Meere unterzusinken, nach kurzer Zeit aber aus den Wellen der See, wie unser Vers. sagt, als eine ächte Anadyomene, wieder hervorzusteigen, so daß sie doch noch in England ankam. Ueber die Bestimmung eines dritten Exemplars in Marmor, das ohne Bestellung 1821 angefangen wurde, ist nichts beigebracht.

Im Auftrage des Marchese Torlonia, der den Pallast Bracciano mit der berühmten Gruppe, Herkules und Lichas von Canova, geschmückt hatte, sollte Thorwaldsen ein Nebenstück zu dieser Gruppe aus eigener Wahl componiren, und wählte zuletzt die Darstellung des Mars und der Venus; doch als die Figur des Mars bis auf den Arm, womit dieser die Venus umfangen sollte, modellirt war, gerieth die Arbeit in Stocken. Man hat den Grund hiervon bald in dem Stolze des Canova bald in dem veränderten Plane Torlonia's gesucht. Später benützte Thorwaldsen das beinahe vollendete Modell des Mars zu einer besonderen Statue des friedenbringenden Kriegsgottes. Aus Veranlassung seiner Darstellung des anacreontischen Liedes von Mars und Amor im Basrelief kam ihm die Idee, die Statue des Gottes wieder in eine Gruppe zu verwandeln, worin

der Gegenstand des anacreontischen Gedichtes gleichfalls zum Grunde liegt. Bei dieser neuen Zusammenstellung des Mars mit Amor mußte allerdings an der bereits modellirten Figur des Ersteren eine Veränderung, hauptsächlich in der Haltung des Hauptes und in der Bewegung des rechten Arms vorgenommen werden. Der Verfasser wirft hierbei eine Frage auf: „Inwiefern eine solche Umbildung der einzelnen Theile ein Kunstwerk einer ganz andern Idee völlig angemessen machen könne. Es könne freilich nicht bezweifelt werden, daß die ganze Gruppe von Neuem modellirt worden sey und daß ein Künstler wie Thorwaldsen nicht unterlassen haben werde, mit seinem genau prüfenden Blicke zu untersuchen, ob und was, selbst in den kleinsten Theilen, eine Modifikation erfordert habe; aber es sey doch unläugbar, daß das Gefühl dadurch verletzt werde, das ganz Zufällige, z. B. das Gewand, die Lanze und der Helm, ganz unverändert aus einer Composition in eine andere übergetragen zu finden.“ Dieses Aergerniß dünkt mich aber überhaupt ganz subjectiv zu seyn; da sich in verschiedenen Modifikationen derselben Gestalt und Situation nicht die Armuth, sondern vielmehr der Reichthum des Künstlers an Ideen beurkundet. In spezieller Hinsicht aber auf den vorliegenden Fall gibt sich die große Veränderung, die bei derselben Stellung des Mars doch durch die Biegung und Richtung des ganzen Körpers hindurchgeht, zu erkennen, und es ist auch zwischen den Ideen des friedenbringenden Mars und jenes anacreontischen Dialogs kein Widerstreit, sondern eine nahe Verwandtschaft, wo nun gerade in der ähnlichen Haltung beider Figuren des Mars der Gedanke um so naiver in die Augen springen muß, daß dem friedenbringenden Kriegsgotte die kleinen Pfeile des Liebesgottes keinen Frieden gönnen.

1806 entfpann, aber zerschlug sich auch wieder ein Plan, nach welchem Thorwaldsen eine kolossale Statue der Freiheit für die nordamerikanischen Freistaaten zur Aufstellung in Washington ausführen sollte. Ebenso ein Auftrag für ein Denkmal des Dante in der Kirche S. Croce zu Florenz.

1807 kam aus Dänemark von der Gräfin Charlotte von Schimmelmann die Bestellung des Taufsteins, ein Parallelepipedon mit biblischen Darstellungen auf den vier Seiten: die Taufe Christi; Maria mit dem Jesuskind und dem Johannes; Christus die Kinder segnend, und, wie der Verf. die Ueberschrift setzt: drei schwebende Engel. Thiele sagt: „Wir wissen nicht, ob der Künstler eine besondere Bedeutung in diese kleine Gruppe (auf dem vierten Basrelief) legen wollte, und weil sie nirgends anders als eine Gloria erwähnt oder erklärt wird, ist der Verfasser versucht worden zu glauben, daß, dem Künstler unbewußt, eine tiefere Bedeutung, die der heiligen Dreizahl der christlichen Tugenden darin liege. Ist denn nicht der eine Engel, dessen Hand in frommer Hingebung ausgestreckt ist und dessen Blick dem Himmel gehört, das Bild des Glaubens? Ist der zweite, dessen Bewegung ein freudiges Hinaufwärtsstreben andeutet, nicht ein Bild der Hoffnung? Und kann die Liebe wohl inniger vereinen, als wie der dritte die beiden andern umfaßt?“ (S. 42.) So nahe nun einem Taufstein die Vorstellung der Trinität des Glaubens, wie sie in der von dem Erlöser eingesetzten Taufformel (Evang. des Matthäus Cap. XXVIII., V. 19.) enthalten ist, oder auch die der Dreifaltigkeit christlicher Tugend (nach dem ersten Brief an die Corinth. Cap. XIII., V. 13.) liegt, so scheint diese Vorstellung in dem Segen, den auf dem dritten Basrelief des Taufsteines Jesus den Kindern ertheilt, bereits eingeschlossen zu seyn, und hingegen die Frage nach dem Zustande frühe verstorbener Kinder um so mehr sich aufzudrängen, als die kirchliche Sitte der Kindertaufe und der Jährtaufe mit der besonderen Hoffnung zusammenhängt, daß der Heiland für die unschuldigen Kleinen, die durch die Weihe des Taufbundes noch auf eine besondere Art ihm angehören, um desto gewisser eine treue Fürsorge haben werde, wenn sie noch im zarten Alter von hinnen genommen werden. Dieser Gedanke, daß die unschuldigen Kinder von Engeln aufgenommen und ins Paradies geleitet werden, liegt unzweifelhaft der Darstellung Thorwaldsens zum Grunde, und es ergibt sich solches schon aus dem Umstande, daß nur die zwei Figuren auf den Seiten Engel sind, die mittlere aber, weil sie keine Flügel hat, die auch bei dieser Gruppirung leicht irgendwie angedeutet werden konnten, auch nur als Kind zu denken ist. Ferner scheint es mir ein gezwungener Versuch, aus den beiden Genien die Andeutungen des Glaubens und der Hoffnung herauszuerklären, wenn auch die mittlere Gestalt, als die beiden andern umschlingend, für ein Symbol der Liebe gelten möchte, wiewohl auch hier nicht recht zu begreifen ist, warum die Liebe nicht wenigstens dem Einen von den beiden Andern ins Gesicht sieht. Im Gegentheile bietet sich nun die natürlichste Deutung dar, wenn die beiden das Kind umgebenden und mit ihm emporfliegenden Engel zum Himmel aufschauen nach den Wohnungen, wohin sie den neuen Ankömmling zu geleiten im Begriffe sind, während der eine mit der leicht erhobenen Hand seine tröstenden und erheiternden Worte, begleitet; das Kind aber, ihrem Ziehen und Schweben folgend, sieht noch dankend, segnend, grüßend der trauten Stätte seines kurzen irdischen Aufenthaltes nach, die sich wohl bald in höheren Räumen aus seinem Gesichtskreise verlieren wird. Dagegen hat man wohl kein Recht, einzuwenden, daß die mittlere Gestalt nicht von den beiden anderen getragen, sondern eher diese beiden von jener gehalten werden: denn das Erstere ist durchaus nicht

nothwendig, da das verklärte Kind in dem Zustande der Verklärung dem drückenden Gesetze der Schwere schon entnommen ist, um sich frei nach seiner ewigen Heimath aufzuschwingen; und das Andere dient vielmehr zum Zeichen, daß das Kind seine Engel (vergl. Evang. Matthäi XVIII., 10.) erkannt und als die neuen seligen Gespielen seines höheren Daseyns liebend umfangen habe. Diese vier Basreliefs, worin Thorwaldsen den Anfang machte mit seinen christlichen Darstellungen, die sich in gleicher Vollendung wie jene aus der griechischen Mythe, und zwar ganz in dem eigenthümlichen Geiste christlicher Innigkeit und Würde zu erkennen geben, sind in dem ersten, der Gräfin von Schimmelmann zugehörigen Exemplar von Marmor zu Copenhagen in der Brahe-Trolleborger Kirche aufgestellt. Im J. 1827 sendete der Meister ein zweites marmornes Exemplar dieses Werkes in das Land seiner Väter, um in der Kirche zu Mykkabye auf Island aufgestellt zu werden.

1808 modellirte Thorwaldsen einen Fronton für das neuerbaute Rathhaus in Copenhagen: Jupiter thronend und um ihn Minerva und Nemesis, der Oceanus und die Erde. Die Ausführung ist unterblieben. Dagegen wurden vier runde Basreliefs für Nischen in der Haupteinfahrt des Christiansburger Schlosses komponirt, welche nach der Bestellung: die Weisheit, die Kraft, die Gerechtigkeit und die Wahrheit darstellen sollten. Thorwaldsen, der die Weisheit durch Minerva, welche den von Prometheus geformten Menschen beseelt, die Kraft durch Herkules, dem Hebe den Trank der Unsterblichkeit reicht, die Gerechtigkeit durch Jupiter, welchem Nemesis die Thaten der Menschen vorliest, vorgestellt hatte, war durch eine Verwechslung der dänischen Wörter Wahrheit (Sandheden) und Gesundheit (Sundheden) im vierten Basrelief auf eine Darstellung des Aeskulap mit der Hygeia geleitet worden. Ein anderes marmornes Exemplar dieser Medaillons hatte der Herzog von Leuchtenberg bestellt. Nach dessen Tode kam es an den Grafen von Schönborn, der es in seinem Lustschloß zu Geibach einem in antikem Geschmack gebauten Saale einverleibt hat. In dieselbe Zeit fällt die Entstehung sowohl der Statue des friedenbringenden Mars als jener des Adonis, die sich nunmehr in der Münchner Glyptothek befindet, und deren ächt antiken Charakter die Leser aus der Beschreibung des Herausgebers des Kunstblattes in der ersten Nummer dieses Jahrgangs kennen. Ueber diesen Adonis von Thorwaldsen soll Canova zu Friederike Brun gesagt haben: Questa statuetta è bella: è nobile e piena di sentimento; il nostro amico davvero è un uomo divino! und hinzugesetzt: Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!

In demselben Jahr ist auch das berühmte Basrelief: Agenio lumen, komponirt: „Dem tiefen Erkenntniß, daß es der Geist sey, der bei jedem künstlerischen Streben dem Werke Licht und Wärme verleiht, suchte die Schöpferkraft unsers Künstlers einen dankbaren Ausdruck zu geben, Besonders in dieser Arbeit offenbart es sich deutlich, wie der reinste Wunsch der Seele der einzige Beweggrund gewesen sey, so daß es erhellet, daß er mehr seiner selbst, als Anderer wegen komponirt habe." (S. 49.) Dieß Basrelief ist zuerst viereckig, später auch rund ausgeführt.

1809 ist für den russischen General Balk das Basrelief komponirt: Hektor, welcher den bei Helena sitzenden Paris auffordert, die Waffen zu ergreifen. Indessen kam es nicht in die Hände des Bestellers, sondern befindet sich in der Sammlung des Kaufmanns Knudzen zu Drontheim.

Für den Prinzen Malthe von Puthus wurden die vier Basreliefs gefertigt: Amor als Löwenbändiger; die Geburt der Aphrodite; der von der Biene verwundete Amor: Merkur, der den jungen Bacchus der Juno zubringt. Das letzte wurde auch für Lord Lukan in Marmor ausgeführt.

(Der Beschluß folgt.)

Nekrolog.

Die Zeitung von Florenz enthält folgende Nachrichten über Raphael Morghen, der am 8. April d. J. in Folge langer Leiden an einer Herzkrankheit daselbst gestorben. Er war am 14. Junius 1761 zu Portici bei Neapel geboren, wo sein Vater, Filippo M., für das Werk über Herculanum als Kupferstecher arbeitete. Seine Mutter war die Tochter des am Hofe Karls III. wohlbekannten Malers Francesco Liani; auch sein Oheim Giovanni Elias war Künstler und fertigte Zeichnungen zu dem genannten Werke. Im 12ten Jahre stach der von Vater und Oheim gleich seinem Bruder, der auch guter Kupferstecher war, zur Kunst angeleitete Raphael die Propheten des Baccio Bandinelli nach einem Basrelief im Chore der Metropolitankirche zu Florenz. Darauf führte ihn sein Vater nach Rom in Giovanni Volpato's Schule, mit dessen Tochter sich später R. vermählt hat. Nach deren Tode heurathete er noch zweimal und bekam von seinen drei Frauen eine zahlreiche Nachkommenschaft, ohne daß ihn indessen seine häuslichen Sorgen von der Lieblingsbeschäftigung abziehen konnten, wie er denn auch in Gemeinschaft mit Volpato zu Rom eine große Anzahl der werthvollsten Kupferstiche herausgab. Von dem Großherzoge Ferdinand III. im Jahre 1793 nach Florenz berufen, verdoppelte er dort seine Anstrengung; er stach in wenigen Jahren die Madonna del

Sacco von Andrea del Sarto, Tizian's Madonna mit dem Kinde u. A. m. Drei Jahre arbeitete er sofort an dem Abendmahl nach Leonardo da Vinci's Gemälde zu Mailand; später erschien von ihm Raphaels Transfiguration. Als Toscana unter die Herrschaft des Königs von Etrurien überging, wurde Morghen sowohl von ihm als von der Königin mit der größten Auszeichnung behandelt; ebenso von der Fürstin Elisa Bacciochi. Er ging mehrere Male nach Paris, wo er mit aller seinem Verdienste gebührenden Auszeichnung aufgenommen wurde. Napoleon ertheilte ihm die Insignien des Ordens der Reunion, nach dessen Auflösung er von Ludwig XVIII. das Kreuz der Ehrenlegion und des Ordens vom heiligen Michael erhielt. M. war Mitglied verschiedener Akademien und correspondirendes Mitglied des französischen Instituts. Ein Mann von stiller und freundlicher Gemüthsart lebte er einfach, bloß der Kunst und seinem häuslichen Glücke, das er im schönsten Maaße genoß. Unter seinen zahlreichen Kupferstichen kann man außer den genannten als die vorzüglichsten aufführen: Guido's Aurora, den Parnaß und die Krippe von Mengs, die Jagd der Diana von Domenichino, die Madonna della Seggiola, die Jurisprudenz von Raphael, die Ruhe in Aegypten und die Reinigung von Nicolaus Poussin, das Bildniß Monkada's zu Pferd von Vandyk, die Bildnisse der vier Väter der italienischen Literatur, Leonardo da Vinci's, Volpato's, des Bischofs von Parma Abeodato Turchi, der Formarina und Bindo Altoviti's.

Dresden.

Der Großherzog von Weimar hat dem Oberinspektor des hiesigen königl. Antiken-Kabinets, Hofrath C. A. Böttiger, das Ritterkreuz des Hausordens vom weißen Falken ertheilt. Denselben hat am 8. Februar dieses Jahrs die Akademie der Inschriften zu Paris an die Stelle des verstorbenen Numismatikers Sestini zum membre associé gewählt.

Kunst-Anzeige.

In der literarisch-artistischen Anstalt in München sind erschienen und durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:

Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms zu Cöln, mit Erläuterungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und veranschaulichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale, von Dr. Sulpiz Boisserée, in Kupfer gestochen von den ersten Künstlern Deutschlands. 4 Lieferungen. gr. Welt-Papier.

Jede Lieferung vor der Schrift auf chinesisch Papier 150 fl.
auf Velinpapier 120 fl.
mit der Schrift auf Velinpapier 60 fl.

Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram, lithographirt von Strixner, 1ste bis 32ste Lieferung. gr. Fol. Jede Lieferung zu 3 Blättern mit einem Umschlag, und die Abdrücke auf farbigen Karton aufgezogen. 15 fl.

Ein Blatt einzeln von 5 bis 10 fl.

Königl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleißheim, herausgegeben von Piloty, Selb und Comp. lithographirt von Flachenecker, Piloty, Strixner und Andern, 20 Lieferungen zu 4 Blatt 400 fl.

Das einzelne Blatt 3 fl.

Auswahl einer Zahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München, als Folge obiger königl. bayerischen Gemäldesammlung zu München und Schleißheim, lithographirt von Borum, Hohe, Leiter, Piloty u. A., in Heften von 3 — 4 Blättern, 1ste bis 4te Lieferung. gr. Folio. Jedes Heft auf chinesisch Papier 11 fl.
auf weiß Papier 8 fl.

Einzelne Blätter auf chinesisch Papier 5 fl. 30 kr.
weiß Papier 4 fl.

Herzoglich Leuchtenbergische Gallerie, Auswahl einer Zahl der vorzüglichsten Bilder, lithographirt von Borum, Hohe, Leiter, Piloty u. A. In Heften von 5 — 4 Blättern, 1ste bis 4te Lieferung.

Jedes Heft auf chinesisch Papier 11 fl.
weiß Papier 8 fl.

Einzelne Blätter auf chinesisch Papier 5 fl. 30 kr.
weiß Papier 4 fl.

Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein, von Dr. S. Boisserée, 12 Lieferungen, Royal-Folio, à 6 Blatt 48 fl.

Sammlung architektonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder zur Ausführung entworfen wurden, mit erläuterndem Text, von L. v. Klenze, 1ste bis 3te Heft, jedes mit 6 lithographirten Blättern, gr. Folio.

Jedes Heft 4 fl.

Fresco-Gemälde aus der Geschichte der Bayern, in den Arkaden des Hofgartens zu München, herausgegeben und lithographirt von einigen Malern derselben, in 55 Blättern, gr. Folio. 10 fl.

Randzeichnungen zu Göthe's Balladen und Romanzen von C. Neureuther, lithograph. 4 Hefte. 40 fl.

— — zu den Dichtungen deutscher Klassiker von C. Neureuther, 6 Hefte. 7 fl. 12 kr.

Erinnerung an Rom, Florenz und Neapel, Monumente und Volksscenen Italiens darstellend, von W. Gail, 6 Hefte, mit 30 lithograph. Blättern. Fol. 11 fl.

Sammlung von Contouren der vorzüglichsten Gemälde aus der Glyptothek, Pinakothek und den Arkaden in München, 16 Blatt mit erläuterndem Text. 2 fl. 48 kr.

Tempel-Ruine von Korinth, mit Pallicaren, welche ihre Beute auf Kameelen durch gefangene Araber fortbringen lassen, gemalt von Herdeck und auf Stein gezeichnet von Hohe. 4 fl.

Goethe, lithographirt von Strixner, mit Thon, auf Karton aufgezogen. 48 kr.

Berichtigung.

In No. 43 des Kunstbl. S. 172 Sp. 1 L. 2 v. u.: statt Farben Töne lies: Farben-Tönen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 47.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 11. Juni 1833.

Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Estherhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Es ist bekannt, welch reichen Schatz von Gemälden Wien besitzt, und mit wie preiswürdiger Liberalität nebst der kaiserlichen Galerie auch die der Großen dem Publikum offen stehen. Eine ausführliche artistische Würdigung derselben wäre sehr zu wünschen, sie würde der Kunstbildung wohl förderlich seyn, wenn sie auch nicht mit theuern Abbildungen verbunden wäre, die meistens nur die Verbreitung hindern. Der Kenner müßte dann im Voraus, was er an jedem Orte findet, und der Liebhaber hätte einen Leitfaden, um seine Kunstkenntniß bei dem Besuche der Galerien zu erweitern. Ueber die fürstlich Esterhazysche Galerie ist Referenten nichts bekannt, was im Druck erschienen wäre. Von der fürstlich Lichtensteinischen gab Inspektor Vincent Fanti im Jahre 1767 eine Descrizzione heraus, als die Sammlung höchstens ein Drittheil der jetzigen betrug; sie ist also schon in dieser wie auch in andern Hinsichten gegenwärtig unbrauchbar. Ueber die kaiserliche Galerie hat man von dem Jahre 1728 einen ganz unbrauchbaren Folianten mit schlechten Abbildungen ohne Text: auch erschien seit etwa zehn Jahren eine Auswahl Gemälde in Kupfer gestochen bei Haas in Prag, in Quartformat, mit etlichen Blättern deutschen und französischen Textes, befindet sich aber wohl wegen des Preises von mehr als 200 Thalern nur in wenigen Händen. Referent, der die angenehmsten Stunden seines Aufenthaltes zu Wien in diesen, der Kunst geweihten Hallen verlebte, glaubt daher, es werde für Kunstfreunde nicht ohne Interesse seyn, wenn er es versucht, aus den genannten Galerien eine Anzahl bedeutender Stücke mit ein paar Zügen zu charakterisiren.

Die fürstlich Esterhazysche Galerie in der Vorstadt Mariahilf enthält viel Mittelgut, hat aber das Verdienstliche hinsichtlich der Vervollständigung der Kunstgeschichte, daß man hier manchen recht braven Meister zweiten Ranges kennen lernt. So sieht man unter Nro. 4 einen hübschen Van Schondel, unter Nr. 6 von Koning eine Hagar, welche Abraham aus dem Hause begleitet. Nro. 8 ist eine freundliche Madonna mit Christus und Johannes von Ovens. Nro. 12 ein vom Blitze in Brand gesetztes Haus und seine flüchtenden Bewohner, von Tempesta. Nro. 15 das Innere einer Kirche von Steenwyk, sehr schön. Nro. 23 ist wohl kein Momper, wofür er angegeben wird; dazu ist das Bild viel zu neu und in ganz andrer Manier (den größten und schönsten, den es gibt, sieht man im Belvedere.) Nro. 25 ein schöner Moucheron. Nro. 28 wird Weenix angegeben, obwohl es nichts von todtem Wilde oder Geflügel darstellt, bloß eine sehr schöne antike Ruine, etliche Säulen mit dem Architrav. Im nächsten Zimmer Nro. 5 ein Kloster mit seiner Kirche im Freien liegend, vorwärts ein großer Teich, seitwärts Waldung; das Gebäude von einfacher Struktur und Färbung hebt sich wenig von der düstern Luft ab: das Ganze ist von melancholischem Eindrucke, aber äußerst wahr, und erinnert einen dunkel an manches Kloster, das man auf dem Lande in herbstlicher Atmosphäre gesehen, es ist etwa 6 Schuh hoch und breit. Nro. 58 soll Rembrandt seyn, was mich aber nicht recht bedünken will, ein Ecce homo in Lebensgröße, der händewaschende Pilatus daneben sieht ziemlich einfältig dareln. Nro. 51 ein ächter schöner Van der Werf von sinnigem Ausdruck und zartem Kolorit; 15 Zoll hoch, 8 breit. Die nackte Susanna, so eben aus dem Bade gekommen, hält mit der einen Hand ihren Kamm vor sich und scheint mit der andern die darin zurückgebliebenen Haare herabgestrichen zu haben; ihr Gesicht trägt den so wahren bald nachdenkenden bald nichtssagenden Ausdruck, den man bei solchen Geschäften hat und der sich in einem schönen Frauenantlitze so gut ausnimmt, weil die regelmäßigen Züge durch keine Leidenschaft verschoben sind

und doch ein sanftes Leben durchschimmert. Nro. 16 im nächsten Zimmer ein schöner Mommers, sehr ähnlich der Manier Lingelbachs: er hat mich überzeugt, daß viele Stücke, die man in den Galerien als Lingelbach angibt, und die doch gegen den in der herzoglich leuchtenbergischen Sammlung zu München so flach und matt erscheinen, nichts anders als Mommers sind. Nro. 10, eine Frau in zurückgeschlagenem schwarzen Schleier, der ein Mann etwas in einem Buche zeigt, von Grabber, ziemlich ähnlich den Gemälden Rembrandts in seiner hellen Manier; viele Stücke, angeblich von letzterm, mögen daher Grabbers seyn. Nro. 60 eine große Landschaft von Glauber hat im Baumschlage Aehnlichkeit mit Artois. Nro. 59 Meleager und Atalante, lebensgroße Figuren, ein schöner Jordaens. Nro. 62 und 69 angebliche Ruysdaels; wenn es welche sind, so gehören sie zu seinen geringsten; in der untern Etage sieht man einen ächten sehr schönen. Nro. 67 eines andern Zimmers eine lustige Compagnie von Van Steen, 5 Schuh hoch und 5 breit. Nro. 61 ein schönes Seestück von Peter Boom, 3 Schuh hoch, 3 breit. Doch endlich einmal eine neue Scene auf diesem Elemente, und nicht das ewige gekräuselte Wasser mit deutlich gemaltem Schiff im Vorgrunde, halbdeutlichem im Mittelgrunde, und ein paar wie Seemöven aufstehenden in der Ferne: es ist die Darstellung einer etwas beschwerlichen Landung an steilem Ufer, ein hohes Balkengerüste erstreckt sich in das Wasser, die Passagiere, allerliebste Frauen darunter, reichen angestrengt ihre Effekten hinaus. Nro. 47 ein schöner kleiner Van Thulden, 2½ Schuh hoch, 20 Zoll breit, die Marter der h. Ursula und ihrer Jungfrauen; Komposition und Köpfchen recht gut. In diesem Tableau nimmt sich der Meister viel besser aus, als in Jommersfelden, wo er mit seinen vielen großen, etwas matten Darstellungen den Beschauer ermüdet. Nro. 28. eines andern Zimmers eine schöne nackte Diana liegend, in Lebensgröße, nur die Schatten im Fleische etwas zu grau, angeblich von Floris, wahrscheinlich aber von einem jüngern Meister. Nro. 26 die Familie Tobias mit dem Engel, die Figuren Kniestücke in Lebensgröße, von Bleckers, ist schön. Nro. 25. von van Schirrings, der große Brand zu London im Jahre 1666, 2½ Schuh hoch, 3 breit, ist sehr brav, die flüchtenden Boote auf der Themse mit Lichtreflexen auf Wasser und Menschen vortrefflich. Nro. 45 eine Landschaft angeblich von Claude Lorrain; ist die Angabe richtig, so wäre es eine seiner frühesten, der Lichtreflex auf dem Wasser ist ziemlich hart. Nro. 27 die verschmachtende Hagar von Colombel ist etwas steif aber kräftig.

Nun folgt eine Seltenheit, welche diese Galerie auszeichnet, zwei ganze Zimmer voll spanischer Meister. Das Eigenthümliche dieser Schule ist ungemein anziehend; sie verbindet mit etwas Schroffheit eine Kraft des Ausdrucks, eine Bestimmtheit, die einzig ist. Leider findet man in den meisten Galerien außer einigen Ribeira's nur die häßlichen Betteljungen von Murillo: obgleich also nicht alles hier befindliche preiswürdig ist, so ist doch das Zusammenstellen schon verdienstlich und gibt einige Idee von dem Nationellen dieser Schule; was freilich nur in den sorgfältig gewählten Stücken der Leuchtenbergischen Sammlung in seinem vollen Werthe erscheint. In dem ersten Zimmer Nro. 5 eine gemeine Mannsfigur, Bruchstück, den Mantel am Stecken über die Schulter tragend, mit wenig Farbenaufwand ganz dünn aber ausdrucksvoll gemalt, von Franz Zurbaran. Nro. 6 von Bartholome Carducho. Madonna mit dem Kinde, lebensgroß in der Luft schwebend, ist von grünen Zweigen und Blumen umgeben, Engelchen halten die Attribute der rettanischen Litanei, dem Morgenstern, den Thurm u. s. w.; sie sieht voll Liebe und Milde auf den zu ihren Füßen betenden Franziskus herab. Nro. 7 von J. Anton Escalante eine lebensgroße Madonna auf der Weltkugel und dem Drachen stehend, schönes aber mehr deutsches Gesicht, und die Stellung etwas zu theatralisch. Nro. 8 von Johann von Sevilla, Madonna mit dem saugenden Kinde in einer Landschaft sitzend; ein seelenvoller Kopf, in dessen Ausdruck weibliche Charakterstärke mit weiblicher Zartheit wunderbar verschmolzen sind; sie scheint etwas sorgenvoll aber gefaßten Geistes in die Zukunft zu schauen: der seitwärts stehende Joseph sieht melancholisch darein; die Figuren sind in Lebensgröße, die Köpfe lang und schmal. Die etwas verwachsen scheinende öde Landschaft zeigt rechts einen alten Thurm in der Ferne auf kahlem Gebirge, gerade so wie Washington Irwing im Eingange seines Skizzenbuches die spanischen Landschaften beschreibt. Nro. 10. von Joseph Martinez ein mit wenig Farbenaufwand keck, doch ohne Impasto, hingeworfener Kopf eines nachdenklichen Alten; der Ausdruck hat eine ganz eigene Tiefe, die den Beschauer fest hält. Nro. 11 Brustbild von Murillo, eine gemeine Weibsperson; sie hat ein schmutziges weißes Tuch auf dem Kopfe, dessen Zipfel um den Hals geknüpft sind, in der Hand eine Spindel mit einem rothen Käppchen bedeckt; äußerst sprechend und wie aus der Leinwand hervortretend. Nro. 12 eine Madonna in halber Lebensgröße mit dem Kinde auf den Armen, wie zur Opferung im Tempel, brünettes etwas trotziges Moriskengesicht, von Andrea de Vargas. Nro. 13 Porträt des Malers Maja, dicke Figur mit rothem Gesichte in ganz einfachem schwarzen Gewande, keck dareinsehend. Nro. 14 die h. Maria, etwa zehnjährig, mit gefalteten Händen betend, Andacht in dem geistvollen Gesichtchen, das weiße

Gewand etwas schmutzig, der Mantel hellblau, von Taverone. Nro. 15 von Francesco Ribalta, halblebensgroße Figuren: die h. Katharina vertheidigt in Gegenwart des Kaisers Marentius die christliche Religion gegen die heidnischen Weisen. In ihrem etwas blassen Gesichte liegt die Würde und Ruhe, welche das Bewußtseyn der Wahrheit gibt; Schade, daß ihre im Dispute zu fechterisch nach unten und oben ausgestreckten Arme etwas damit kontrastiren. Einer der Weisen ist bekehrt und gläubig reuevoll zu ihr aufblickend zu ihren Füßen gesunken; ein anderer, ein blasser cholerischer Polemiker zerreißt vor Wuth, daß er überwiesen worden, seine Schriftrolle; Marentius, theilnahmslos auf seinem Throne sitzend, hat das stechende nichtssagende Gesicht eines alten Kriegsknechtes. Endlich von Anton de Pereda eine h. Dreifaltigkeit die Figuren etwas über Lebensgröße, um die Weltkugel gruppirt, Vater und Sohn sehen mit Milde auf sie nieder: das Bild scheint etwas verwaschen. Referent, der das zweite Zimmer gleichen Inhalts sich zu einem eigenen Besuche aufgespart hatte, bedauert sehr, in der Folge daran gehindert worden zu seyn. — Noch ist in der untern Etage eine schöne Landschaft vom Brand, ganz hell gehalten, zu bemerken. — Ferner die Anhöhe bei Wien mit der Spinnerin am Kreuze, im Hintergrunde die Stadt, von einem neuen Meister, sehr schön. — In dem letzten Zimmer, welches sein Licht durch die Decke erhält, ist das Beste der Galerie versammelt; ein Leonardo da Vinci, 3 Schuh 1 Zoll hoch, 2 Schuh 2 Zoll breit; Madonna mit dem stehenden Jesuskinde, welches nach einem Büchelchen auf einem Tische langt, rechts die h. Barbara, links die h. Katharina, sämmtliche Köpfe mit dem edelsten Ausdrucke tief empfundener Andacht und Liebe; alles Fleisch schmutzig gelb, es bedarf einer Reinigung, um des Meisters schöne Tinten zu Tage zu fördern. — Ein Christus mit der Hostie in der Hand, zwei Drittheil Lebensgröße, von einem spanischen Meister, höchst ausdrucksvoll, man glaubt die Worte zu hören: Siehe, das ist mein Leib. — Zwei Landschaften von Claude Lorrain aus seiner besten Zeit. — Ein überhöhter Ruysdael mit unübertrefflichem Wasser, das über verborgene Klippen schäumt. — In der einen Ecke der langen Wand der Kopf eines lachenden Knaben, mit dem man schlechterdings lachen muß, in der andern Ecke der eines ausmerksam lauschenden, beide von Correggio. — Von Giambellino, Madonna, ihr zur Seite Katharina und Franziskus, scheint zu den frühreren des Meisters zu gehören und verliert noch mehr durch die Nachbarschaft des gedachten Leonardo da Vinci.

(Die Fortsetzung folgt.)

Sculptur.

Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele ꝛc.

(Beschluß.)

1810 modellirte Thorwaldsen seine eigene kolossale Büste für den dänischen Generalconsul West in Paris, nach dessen Tode sie der König von Dänemark, der Käufer der Kunstsammlungen West's, der Akademie der Künste zum Geschenke gemacht hat.

Nach einem Sommeraufenthalt in Montenero ging er an folgende Arbeiten: die Basreliefs: Amor und Bacchus, für den Kaufmann Knudzen in Drouthelm; die Caritas für die Marchioneß Landsdown und später als freiwilliges Geschenk für einen unglücklich gewordenen norwegischen Beamten zu dessen und seiner Familie Unterstützung; Amor und Psyche, für Herrn Dalwar; Vulkan, Venus, Amor und Mars (s. oben), für Herrn Alexander Bille; ferner die Gruppe Mars und Amor (s. oben). Die in Montenero skizzirten Basreliefs, Sommer und Herbst, kamen erst 1811 zur Ausführung. Beide besitzt der Graf von Schönborn. Eine der sinnvollsten Compositionen Thorwaldsens ist unstreitig das um dieselbe Zeit entstandene Monument der deutschen Schauspielerin Auguste Böhmer, Stieftochter von A. W. Schlegel und Schelling. Es besteht aus drei verschiedenen Darstellungen, von welchen die größere mittlere die Ursache des Todes, die treue Pflege am Krankenbette der Mutter, nach deren Genesung die Tochter selbst erkrankte und nicht wieder genas, dadurch vergegenwärtigt, daß die sitzende Mutter aus den Händen der Tochter den Trank der Gesundheit empfängt, derweil die Schlange der Hygeia die Tochter in die Ferse verwundet. Das eine Seitenrelief stellt die gestügelte Nemesis, welche die Erzählung von dem Opfer der kindlichen Zärtlichkeit und Liebe aufzeichnet, das andere den mohnbekränzten Genius des Todes dar, der sein Haupt auf die umgesenkte Fackel stützt. Letzteres Basrelief ist in Deutschland nicht nur über dem Grabe der Künstlerin (in Boclet bei Würzburg?), sondern auch in Athena als Monument der Gattin des dänischen Etatsraths Donner aufgestellt.

1811 wurde die Statue der Psyche, mit der Urne, von dem Bruder des Sir Thomas Hope erkauft, und die des Amor, mit dem Schmetterling, jetzt in Curland befindlich, ausgeführt. Unterdessen war auf Befehl Napoleons der Anfang gemacht, den Quirinalpallast zu Rom zu einer Wohnung für den Kaiser der Franzosen einzurichten. Man hatte anfänglich nicht an Thorwaldsen

gedacht, der zumal aufs Neue in Krankheit verfallen war. Erst drei Monate, bevor die Arbeit vollendet seyn mußte, wendete sich der mit der Leitung des Ganzen beauftragte Architekt Stern an denselben, und Thorwaldsen hatte Muth zu dem Versprechen, bis dahin in eines der kaiserlichen Gemächer einen Fries von 29 Ellen Länge in Gyps fertig zu bringen. Er wählte, wie der Verf. sagt (S. 67), gewiß nicht ohne Beziehung auf den größten Triumphator der neueren Geschichte, den Triumphzug Alexanders des Großen in Babylon. Die Geschichte dieses weltberühmten Kunstwerkes wird von dem Verf. mit der genauesten Ausführlichkeit beschrieben, und am Ende (S. 70) eine Aufzählung der vier verschiedenen Bearbeitungen des Alexanderzuges gegeben; sie sind:

Das Quirinalexemplar, welches der eiligen Umstände seiner Entstehung wegen, eigentlich nur als Skizze zu betrachten ist;

Das Exemplar des Grafen Sommariva in seinem Schloß am Comersee, nach dem zuvor erwähnten mit Vermehrungen ausgeführt, zeichnet sich besonders durch das unten hinzugefügte Stück aus, auf welchem die Gestalten des Künstlers und seines kunstliebenden Freundes, welchem jener den voranschreitenden Zug Alexanders zeigt, angebracht sind;

Das durchaus neu gearbeitete und durch mehrere Stücke erweiterte Exemplar, welches als die erste, vollendete Composition des Stoffes zu betrachten ist und sich dadurch auszeichnet, daß es nur in der halben Höhe der vorher erwähnten ausgeführt ist; und endlich

Das Exemplar für das Schloß Christiansburg in der Hauptstadt von Dänemark, welches genau nach dem letzterwähnten Exemplar (1829 — 1830) ausgeführt wird, jedoch in der nämlichen Höhe wie das Quirinalexemplar. Eine gypsene Copie des Quirinalexemplars befindet sich im Pallaste des Herzogs von Leuchtenberg in München; ein anderer Gypsabguß wurde späterhin nach England geschickt. Ueber das marmorne Exemplar in halber Höhe hat Thorwaldsen in den letzten Jahren Formen gießen lassen, um Exemplare in terra cotta liefern zu können, deren eines in Rom 1000 Scudi kostet. Pistrini in Rom hat den ganzen Fries nach dem Exemplar von Sommariva 1½ Zoll hoch nachgebildet, wovon er Abgüsse verkauft.

1812 hat Thorwaldsen auch ein kleines Basrelief komponirt, das aber nie in Marmor ausgeführt worden, gleichwohl aber an und für sich eine schöne Idee auf's Würdigste behandelt und besonders auch dadurch merkwürdig ist, daß hier zum ersten Male Thorwaldsen sich des moderneu Costümes bedient hat: Victoria, einen gefallenen Krieger bekränzend. Um dieselbe Zeit hatte der polnische Adel auf dem Reichstag der Generalconföderation zu Warschau beschlossen, es sollten die Zusicherungen Napoleons, woraus man, wiewohl mit Unrecht, das Wiederaufleben der polnischen Nation in ihrer Selbstständigkeit und Größe sich versprach, in eine eherne Tafel gegraben und diese zum ewigen Andenken aufgestellt werden. Das Architrav, unter welchem diese Tafel eingesetzt werden sollte, waren zwei Carpatiden zu tragen bestimmt, und Thorwaldsen mit der Ausführung derselben beauftragt. Die Ausführung ist zwar durch den Künstler aufs Herrlichste erfolgt, aber zu ihrer ursprünglichen Bestimmung konnten diese Carpatiden nicht gelangen; im J. 1818 wurden sie von der dänischen Regierung angekauft und sind jetzt neben dem königlichen Throne im Christiansburger Schlosse angebracht.

Hiermit schließt sich im ersten Bande des vorliegenden Werkes die lange Reihe der bis zum Jahre 1812 zu Stande gekommenen Werke Thorwaldsens. Die später entstandenen, darunter namentlich die große Anzahl seiner christlichen Bilder, die Denkmale des Copernicus, des Pabstes Pius VII., des Herzogs von Leuchtenberg, des Fürsten Poniatowsky, die Statue des Merkur, die Basreliefs Tag und Nacht, die Amorinenverkäuferin u. A. m. wird der zweite Band enthalten. Die Kupferblätter geben wohlgelungene Umrisse der beschriebenen Kunstwerke und außerdem auf Tafel VIII. ein Porträt Thorwaldsens als Jüngling nach seiner eigenen Zeichnung, und auf dem Titelblatte eine Nachbildung der Vorder- und Rückseite der von Brandt in Berlin gravirten Medaille mit Thorwaldsens Profil und dem Basrelief: a genio lumen.

Der Text ist mit solcher Unbefangenheit des Urtheils abgefaßt, daß in dieser Anzeige die Idee und Art des Meisters gegen einen Vorwurf des Verfassers in Schutz genommen ist. Es wäre daher von dem offenen und unparteilichen Geiste desselben zu hoffen, daß er über die künstlerische Bedeutung Thorwaldsens und über dessen Stellung in der Kunstgeschichte unsrer Zeit, über sein Verhältniß zu seinen Vorgängern aus der italienischen und französischen Schule, über die Hauptmomente seines Einflusses auf die Regeneration der Sculptur in Darstellung sowohl des Christlichen als des Mythologischen, ein freies und gründliches Wort zu sprechen wisse, und wir vertrauen hierin zu dem baldigen Erscheinen des Restes dieser Schrift, deren einfache und bündige Erzählung und Auslegung des Historischen und der einzelnen Kunstwerke durch solche wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes wohl die verdiente Vollendung erhielte.

Grüneisen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 48.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 13. Juni 1833.

Lithographie.

1. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausg. von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. 2s, 3s, 4s Heft gr. Fol. *)
2. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der herzogl. Leuchtenbergischen Gallerie, herausgegeben von der lit. artist. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. 2tes, 3tes, 4tes Heft gr. Fol. *)

Diese beiden Werke, deren erste Hefte wir vor zwei Jahren angezeigt, (S. Kunstblatt 1831. Nro. 42.) nehmen einen raschen und guten Fortgang. Lithographen, Drukker und Verleger haben sich um die Wette bemüht, den Erwartungen der Kunstfreunde nicht nur zu entsprechen, sondern sie noch zu übertreffen, und letzteres ist ihnen in mehreren ausgezeichneten Blättern, die diese Hefte enthalten, gelungen. Gleich das zweite Heft von Nro. 1. eröffnet Hr. Hohe mit einem Meisterwerk der Lithographie, das in Treue der Nachbildung, geistreicher Freiheit der Behandlung und Kraft der Vollendung wenige seines Gleichen hat. Es ist die Amazonenschlacht nach der bekannten Skizze von Rubens, die der nachbildende Künstler hier, so viel in seinem Bereiche lag, zur harmonischen Vollendung gebracht hat. Auch durch eine Größe, welche das doppelte Format der Hefte einnimmt, ist dieses Blatt ausgezeichnet und deßhalb um so mehr auch die Güte der Abdrücke zu bewundern. Das zweite Blatt, eine heil. Familie, nach Camillo Procaccini, lith. v. Piloti, verdient ebenfalls großen Beifall; Hr. P. hat sich hier mit vielem Glück dem Charakter des Originals angeschlossen. Auf dem dritten Blatt finden wir die Ansicht von Ponte Lupo bei Tivoli, nach Caspar Poussin, lith. von W. Scheuchzer. Zwar ist auch hier die Eigenthümlichkeit des Originals durch eine passende Behandlung erreicht, doch dürften die dunklen Partien des Vorder- und Mittelgrundes klarer gehalten und der Hintergrund mit mehr Zartheit behandelt seyn.

Das dritte Heft enthält Jupiter und Antiope nach Van Dyk und die heilige Agnes nach Carlo Dolce, beide lithographirt von J. A. Mayr. Sehr wohlgelungen ist das erstere Blatt; es leidet nur an von einer Nachbildung Van Dycks, bei welcher mit der Farbe so viel verloren geht, erwarten kann. Das zweite nach C. Dolce dürfte sorgfältiger modellirt und klarer gedruckt seyn. — Die ruhige See mit Schiffen, nach Adrian van der Velde lith. von Borum, ist sehr klar und schön behandelt, und Luft und Wasser sind vortrefflich nach dem Originale wieder gegeben; indessen wäre ein feineres Korn ohne Zweifel für diesen Gegenstand passender gewesen und würde dem Blatt eine noch bessere Wirkung verschafft haben. Ausnehmend gelungen scheint uns das Bildniß eines geharnischten Kriegers nach Ph. Champagne von Piloti, das einzige was hier stört, ist der durch eine Kreuzschraffirung etwas ungleich gewordene Grund.

Im vierten Heft sind wieder zwei Blätter von Hrn. Piloti enthalten, die Himmelfahrt Mariä nach Rubens, ein Doppelblatt in der Größe der Amazonenschlacht, und Christus und Johannes als Kinder mit einem Lamm spielend, nach demselben. So großes Lob diesen beiden Blättern in Hinsicht auf lithographische Behandlung gebührt, so können wir Hrn. Piloti doch nicht von dem Vorwurf frei sprechen, den Charakter der Originale verändert zu haben. Rubens erscheint hier in eine weichliche verblasene Manier übersetzt, die nicht ihm, sondern allein dem Zeichner angehört. Die Schönheit des Ausdrucks verdient bei der großen Zartheit, womit die Kreide hier gehandhabt ist, volle Anerkennung. Spielende Bauern in einer Schenke, nach D. Teniers lith. v. Rom. Leiter, etwas grell in der Wirkung, sonst aber mit Charakter wiedergegeben.

Die drei vorliegenden Hefte von Nro. 2 enthalten mehrere meisterhaft gearbeitete Blätter von Fr. Hohe,

*) Siehe hinten stehende Anzeigen.

namentlich zwei Viehstücke nach Wagenbauer, und das interessante Bild von Granet: ein Maler im Gefängnisse, der ein Madonnenbild an der Mauer entwirft, vor welchem einer der Mitgefangenen anbetend niederkniet. An der kranken Frau im Lehnstuhle nach Gabr. Metzu dürften Kopf und Hände etwas zarter behandelt seyn. — Ein schönes männliches Bildniß nach Velasquez ist von J. A. Mayr in sehr passender Weise mit vieler Kraft und Rundung lithographirt. Nicht eben so wohl gelungen ist die Madonna mit dem Kinde nach Sassoferrato von H. Anschütz. — Das Gemälde der Mlle. Gérard: „Wie Napoleon der Fürstin von Hatzfeld die Papiere übergibt, welche ihren Gemahl verdächtig machen, und sie ersucht, dieselben in's Feuer zu werfen," ist interessanter um seines Inhaltes als um seiner Ausführung willen, und dot dem Lithographen große Schwierigkeiten dar, die Hr. S. Tröndlin doch größtentheils gelöst hat. Die HH. A. Borum und J. Bergmann haben die beiden Ansichten von dem Aeußern und Innern des Mailänder Doms nach Migliara copirt; aber beiden übrigens fleißig gearbeiteten Blättern müssen wir den Vorwurf einer zu düstern Behandlung machen. Besonders auf dem des Hrn. Borum erscheint der blendendweiße carrarische Marmor der Façade nicht viel anders als grünlicher Sandstein. Hr. Bergmann hat mehr Schärfe in den Formen erreicht, doch wäre auch seiner Arbeit eine noch zartere Ausführung zu wünschen, damit die lichten Töne, worin Migliara so ausgezeichnet ist, völlig hätten sichtbar werden können.

Von R. Leiter finden wir einen Christus nach C. Dolce und das Gemälde von Hersent: wie Fenelon einer armen Bauernfamilie ihre vom Feinde gestohlene Kuh zurückbringt; beide kräftig und zart zugleich, jedoch nicht überall mit hinreichender Modellirung behandelt. Endlich ist noch ein Wasserfall nach J. Dorner anzuführen, recht kräftig und klar nachgebildet von J. Wölffle. Der Druck aller dieser Blätter ist früher von dem verst. Selb, und in der letzten Zeit von Hrn. Hohe geleitet worden, und empfiehlt sich fast durchgängig durch Klarheit der Schatten, Reinheit der Töne und ebenso kräftige als harmonische Wirkung.

3. Der Kunstverein in München seinen Mitgliedern 1832. Lithographien nach Monten, Kaufmann, Rottmann und Dom. Quaglio, aus den zur Verloosung am 16. Febr. 1833 angekauften Gegenständen. 16 Heft mit 4 Bl. Fol.

Obgleich dieß Heft nicht für den Kunsthandel bestimmt ist, dürfen wir es doch als eine sehr erfreuliche und vielfach verbreitete Gabe hier nicht unerwähnt lassen. Der Münchner Kunstverein vertheilte sonst jedes Jahr ein großes lithographirtes Blatt unter seine Mitglidere, dessen Gegenstand abwechselnd ein historisches, Landschafts- oder Genrebild, und nicht gerade eines von den auf dem Verein ausgestellten war. So geschah es, daß nicht immer der Geschmack aller Theilnehmer getroffen und befriedigt, noch weniger die Erinnerung an die das Jahr hindurch ausgestellten Bilder lebendig erhalten wurde. Daher wurde beschlossen, jedes Jahr vier der für den Verein angekauften Bilder zwar in kleinerem Format, jedoch völlig mit der Kreide ausgeführt, lithographiren zu lassen. In dem vorliegenden Hefte, dem ersten Geschenk dieser Art, finden wir nun vier der ausgezeichnetsten Gemälde der Verloosung auf eine treue und im Ganzen sehr befriedigende Weise für die Portefeuille's der Mitglieder aufbewahrt. Das Artillerie-Manövre, von Monten, ist sehr glücklich von Hrn. Hohe wiedergegeben, sowohl was die geistreiche Zeichnung und die Lebendigkeit der Bewegungen, als was die Gesammtwirkung und Harmonie des Bildes betrifft. Dem Blatte nach Dom. Quaglio, eine Ansicht von Neu-Oetting in Bayern darstellend, lithographirt von Borum, fehlt es etwas an Gleichheit der Behandlung, auch dürfte das Ganze kräftiger seyn. Eine höchst schwierige Aufgabe hatte Hr. C. Lebscher in der Nachbildung eines Gemäldes von Rottmann, den Golf von Baja vorstellend, dessen Hauptverdienst in seiner ausnehmenden Klarheit und Frische des Lichts, der Luft und des Wassers besteht. Wo die Formen sich so sehr unterordnen, ist es dem Lithographen nicht möglich, etwas mehr als ein Schattenbild wiederzugeben. Weit günstiger in dieser Hinsicht, obgleich ebenfalls wegen des Halbdunkels, welches über das Ganze herrscht, von nicht unbedeutender Schwierigkeit, war das schöne Bild Ave Maria, von Kaufmann, und der Lithograph, Hr. Heinzmann, hat es recht glücklich nachzubilden gewußt. Das Dämmerlicht, nur an den fernen Gebirgen und an den in stillem Gebet sitzenden Landleuten durch den Schimmer des letzten Sonnenstrahls unterbrochen, ist auch in der Kreidezeichnung erkennbar, und mit großer Treue hat Hr. H. den frommen Ausdruck in den Gesichtern der Landleute so wie die sorgfältige, fleißige und klare Behandlung beibehalten, wodurch das Original sich so vielen Beifall erworben hatte.

Auch diese Blätter sind unter der Leitung des Hrn. Hohe gedruckt.

4. Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Stick gezeichnet und lithographirt von C. Chr. Schmidt. Sr. Majestät dem König von Würtemberg in tiefster Ehrfurcht gewidmet von C. Chr. Schmidt. Stuttgart, Verlag der Ebner'schen Kunsthandlung. Gr. Fol.

Mit großem Vergnügen zeigen wir dieß Blatt nach einem Gemälde an, welches ohne Ungerechtigkeit als das schönste historische Bild betrachtet werden darf, das die

neuere deutsche Kunst hervorgebracht hat und das schon lang eine sorgfältig ausgeführte Nachbildung verdient hätte. Das Kunstblatt lieferte im J. 1820 zuerst einen Umriß desselben, gestochen von dem geschickten Kupferstecher Riß, welcher das Bild zum Gegenstand eines eigenen Studiums gemacht, und eine sehr vollendete und getreue Zeichnung zum Behuf eines ausgeführten Kupferstichs danach gefertigt hatte. Der Tod verhinderte den fleißigen jungen Mann an der Ausführung seines Vorhabens; in wessen Besitz die Zeichnung gekommen, ist uns nicht bekannt. In diesem langen Zwischenraume hat sich niemand an das köstliche Bild gewagt, aber wohl Viele, die sich indessen daran erfreut, mögen den Wunsch gehegt haben, eine wohlgelungene Nachbildung davon zu besitzen. Hr. Schmidt, ein Schüler des verst. J. G. v. Müller, und nachher der Münchner Akademie, hat nun diesen Wunsch in dem vorliegenden Blatt erfüllt. Denn obgleich er nicht darauf Anspruch gemacht, das Original in seiner ganzen malerischen Wirkung wiederzugeben, vielmehr das Bild bloß als Zeichnung behandelt hat, so ist er doch dem Charakter desselben im Ganzen und Einzelnen mit großer Treue und Sorgfalt nachgekommen. Die verschiedenen Individualitäten sind mit Bestimmtheit und mit lebendigem Gefühl aufgefaßt, und der mannichfaltige Ausdruck der Köpfe, der einen so großen Reiz über das Original verbreitet, ist vollkommen in die Lithographie übergegangen. Auch Körperformen und Gewänder sind mit Genauigkeit und reinem Verständniß nachgebildet, und würden bei etwas größerer Schärfe der Umrisse dem Original noch näher kommen. Besonders fühlbar wird dieser Mangel an Bestimmtheit in dem landschaftlichen Hintergrund. Daß in den Mitteltönen Vieles ausgeblieben, fällt wohl mehr dem Drucker, als dem Lithographen zur Last. Diese kleineren Mängel sind jedoch unbedeutend gegen die wesentlicheren Verdienste und werden die günstige Aufnahme nicht schmälern, die das Blatt ohne Zweifel bei einem großen Theile des Publikums finden wird.

Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Estherhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserlichen Galerie zu Wien.

(Fortsetzung.)

Das estherhazysche Palais bietet dem Kunstfreunde auch noch einen andern Genuß, nämlich einen Saal voll der schönsten Sculpturen neuer Meister. Man findet hier von Canova die kolossalen Büsten Napoleons und Marie Louisens, eine halb bauende weibliche Figur von Faber, eine Goldspinnerin und noch eine Figur von Schadow, eine Tänzerin und einen sitzenden Apollo von Thorwaldsen, die schöne liegende Venus, der Amor einen Dorn aus dem Fuße zieht, von einem der neuesten Meister, dessen Name mir entfallen, sämmtlich in Lebensgröße. Es ergibt sich so durch das Nebeneinanderstehen die seltene Gelegenheit, die Eigenheiten jedes Meisters deutlicher hervortreten zu sehen. Auch in dem Garten sind recht wohlgerathene Nachbildungen der vorzüglichsten Antiken in weißem Marmor aufgestellt.

Die fürstlich liechtensteinische Galerie in der Rossau füllt die sämmtlichen Zimmer der zwei Etagen in dem geräumigen Palais, und enthält 1648 Gemälde. Sie wird der kaiserlichen im Belvedere an Zahl beinahe gleichkommen, und enthält weit mehr Niederländer, als jene; weicht ihr aber an Italienern hinsichtlich der Zahl und des Gehaltes. Der jetzige Besitzer, der reichste Mann in der Monarchie nach dem Kaiser, hat allein 800 Stücke dazu gekauft, sämmtlich mit seiner Namenschiffer J L auf der Mitte des Rahmens bezeichnet. Sonn- und Feiertage ausgenommen steht sie täglich offen, doch darf auch hier, wie im Belvedere, nichts kopirt werden. Mittelmäßiges befindet sich sehr wenig hier; wohl aber trifft man außer den bekannten Koryphäen der Kunst viele Meister, deren Arbeiten nebst ihrer Güte auch durch große Seltenheit schätzbar sind.

Gleich im ersten Zimmer: eine Kreuztragung von Leonardo da Vinci, lebensgroßes Brustbild, etwa 2 Schuh hoch, 20 Zoll breit, von der fleißigsten Ausführung und liebevollem Charakter, jedoch nicht leidend genug. — Eine Herodias von Beccafumi, so schön, daß man sie jenem Meister zuschreiben möchte. — Venus von Correggio mit Amor und zwei Amoretten, ein wunderliebliches weiches Bild, nur die Fleischtinten entweder vergilbt oder durch alten Firniß maskirt. — Das Porträt eines Herzogs von Urbino, angeblich von Raphael, hat viel Tiefe, ist aber eher im Style des Mantegna. — Eine Geburt Christi von Guido Reni, etwa 18 Schuh hoch, 10 breit, mit etwas mehr als lebensgroßen Figuren, ist theilweise noch unvollendet, man sieht Füße von Hirten bloß angelegt, einem ist ein ganz neuer Kopf gemalt und vom Kinne des alten steht noch etwas; der Ausdruck in den Köpfen der Madonna, der Hirten und Hirtenmädchen recht gemüthlich, alles schön gruppirt, aber etwas farbenmatt, als hätte es noch einmal sollen übermalt werden. — Das nämliche schöne Weib von Giorglone, welches in der Münchner Galerie im rothen Sammtgewande mit einem Staub- oder Fliegenwedel sich befindet, ist hier im grünen Atlasgewande, orangefarb geschlitzt, mit einer Zeichnung der sich entkleidenden Lucretia in der Hand. — Daneben ein mehr als lebensgroßes Brustbild von Johannes, vorwärts über ein Buch gebeugt, der schönste Ausdruck von Liebe durch Männlichkeit gemildert. — Von

Perino del Vaga eine Vermählung Catharina's mit dem Christuskinde; sie naht sich, Schüchternheit mit Liebe gemischt im Gesichte. — Eine h. Familie von Andrea del Sarto, die beste, die ich von diesem Meister sah; Maria mit dem tiefsten Ausdruck von Demuth und Mutterliebe, aus dem Kinde blitzt durch die Kindlichkeit der Ausdruck des Göttlichen, durch jene gemildert, so schön, daß Raphael es in dem, was ich von ihm sah, nie so schön malte. In dem nämlichen Zimmer steht noch eine flache Schüssel, etwa 2 Schuh im Durchmesser, am Rande mit elfenbeinernen Basreliefs aus Roms ältester Geschichte verziert, so vortrefflich, daß ich für sie den ganzen in der kaiserlichen Schatzkammer befindlichen Schrank voll Elfenbeinschnitzereien, Kaiser in Allongeperücken u. s. w. hingeben würde. — In dem nächsten Zimmer ist eine Citherspielerin von Michel Angelo Caravaggio, der Triumph des Technischen. In einem gelben Gewande von Halbseide sitzt sie in behaglich nachlässiger Stellung, drei Viertheile des Rückens gegen den Zuschauer gekehrt, das Gewand unter dem linken Arm mit dem Schnürriemen nachlässig zusammengezogen, alles so bestimmt, bis zum Anfühlen, hervortretend, und doch so weich; auf dem Tisch eine verkürzte Violine, die Länge wenig über Handbreit gemalt, und doch sieht man sie Ellenlang natürlich daliegen. — Eine Menge der schönsten Vandyk's, das Studium und die Lust aller die Gallerie besuchenden Porträtmaler, unter ihnen zwei, welche selbst von allen reisenden Engländern, deren Vaterland bekanntlich so viel Treffliches von diesem Meister besitzt, für die schönsten erklärt werden, die man sehen könne, und die ich auch unbedenklich den zwei gerühmtesten und wirklich sehr schönen im Belvedere vorziehe. Es ist Wallensteins Porträt im Alter von 24 Jahren, ein Gesicht, dem man lieber ausweicht, als mit ihm verkehrt; durch einen leichten Anflug jugendlichen Humors blickt doch schon das Dämonische des Auges. Das andere ist eine Prinzessin Este in das Haus Tassis verheirathet. Ich lasse der täuschenden Wahrheit in den Vandyklschen Porträts, wo einem aus der so vielfach und doch so zumerklich nüancirten Carnation und den sprechenden Augen das Leben immer zauberischer entgegenquillt, je länger man sie betrachtet, alle Gerechtigkeit widerfahren, und beschaue deßwegen eines oder etliche mit recht viel Genuß' gestehe aber doch, daß ich nicht wollen mag, wo ganze Reihen solcher eintönigen schwarzen Figuren paradiren; es müßten denn die sämmtlichen Originale' histrisches Interesse haben. — Viele Franceschini, mitunter von beträchtlicher Größe, sie gehören zu dem Minderwerthen dieser Sammlung. — Ein Saal enthält in 7 großen Gemälden die Geschichte des Decius, von Rubens, das erste den Moment, wo ihm der Opferpriester die Böses weissagenden Eingeweide zeigt, das letzte die Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Unter den in den übrigen Zimmern noch zerstreuten Stücken von Rubens befinden sich auch die Porträts seiner beiden Söhne, sichtbar mit Liebe gemalt; der kleine ist besonders ein anziehender Junge. Auf den Tischen dieses Saales stehen auch bronzene Nachbildungen der berühmtesten Antiken in ½ Lebensgröße, so wie noch andere Bronzen, alle ohne sonderlichen Kunstwerth. — In den folgenden Zimmern sieht man viele schöne Luini's und Bronzino's, aber auch etliche geringe darunter. — Einer der schönsten Pietro Perugino, von dem Fürsten erst vor etlichen Jahren in Bologna von einem verarmten Marchese gekauft, rund, etwa vier Schuhe hoch und breit, eine Madonna mit dem Kinde, voll der bekannten Gemüthlichkeit und Tiefe der alten Meister. Die Mutter, im blauen Mantel, kniet anbetend mit gefalteten Händen vor dem Kinde, dieses sitzt auf einem weißen Wollsack, und schaut, ein Fingerchen an das Kinn gelegt, die Mutter an, ein Engel hält es auf dem Sitze aufrecht, und sieht voll Andacht zur Mutter empor; rechts steht auf einem Felsen mit goldner Schrift: Petrus Perusinus P. die Leinwand ist grob, die Farbe dünn aufgetragen. Man sieht wohl, daß das Bild Generationen hindurch geschätztes Familienkleinod eines angesehenen Hauses war; es ist vortrefflich erhalten. — Hinter der Flügelthüre eines Saales Venus mit Amor, Kniestück in Lebensgröße von Oracio Marinari dem besten Schüler des Carlo Dolci; die Formen äußerst rund und wie plastisch hervortretend, schade, daß der dunkle Grund zu sehr durchgemachsen. — Ein Mannskopf von Mantegna, blaß, ausdrucksvoll, scheint etwas verwaschen; ihm ähnelt im Style das obenerwähnte Porträt eines Herzogs von Urbino weit mehr, als dem Porträt Raphaels in der Gallerie zu München.

(Der Beschluß folgt.)

In der literarisch-artistischen Anstalt in München sind erschienen und durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:

Auswahl einer Zahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München, als Folge der königl. bayerischen Gemäldesammlung zu München und Schleißheim, lithographirt von Borum, Hohe, Leitet, Pilotz u. A., in Heften von 3 — 4 Blättern, 1ste bis 3te Lieferung. gr. Folio. Jedes Heft auf chinesisch Papier 11 fl.
auf weiß Papier 8 fl.
Einzelne Blätter auf chinesisch Papier 5 fl. 30 kr.
weiß Papier 4 fl.

Herzoglich Leuchtenbergische Gallerie, Auswahl einer Zahl der vorzüglichsten Bilder, lithographirt von Borum, Hohe, Leiter, Pilotz u. A., in Heften von 3 — 4 Blättern, 1ste bis 4te Lieferung.
Jedes Heft auf chinesisch Papier 11 fl.
weiß Papier 8 fl.
Einzelne Blätter auf chinesisch Papier 5 fl 30 kr.
weiß Papier 4 fl.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 49.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 18. Juni 1833.

Ueber einige der bedeutendern Kunstschätze in der fürstl. Estherhazyschen, fürstl. Lichtensteinischen und der kaiserlichen Galerie zu Wien.

(Beschluß.)

Mehrere Canaletto's, groß und klein; ein kleiner ziemlich verwaschener, den Marcusplatz zu Venedig vorstellend, verdient in einer solchen Sammlung keinen Platz. Schöner und größer als hier findet man sie noch in den Sälen der obern Etage. — In einer Ecke eine h. Familie von dem bekannten alten Kunstschriftsteller Georg Vasari, sie ist von gemeinem Ausdruck. — Von P. Brandel eine Magdalena, etwa ¾ Lebensgröße. Das auf die ausgebreitete Hand gestützte Gesicht kömmt dadurch in das schönste Helldunkel, gehoben durch ein Streiflicht, welches seitwärts auf die Wange fällt; der Ausdruck ist der des Nachdenkens. — Eine h. Familie von Federico Baroccio. Die Urtheile der Kunstkenner über die Werke dieses Meisters sind sich in Lob und Tadel ganz entgegengesetzt; das hier befindliche spricht wenigstens nicht zu seinen Gunsten, es ist ohne Geist und Ausdruck. — Von M. Valentin ein ausdrucksvolles sehr ansprechendes Gemälde, etwa 3½ Schuh hoch, 5 breit; ein Frauenzimmer, scharfgezeichnetes brünettes ernsthorchendes Gesicht, thut einen Griff auf dem mandorähnlichen Instrumente, wie um zu sehen, ob es stimme; ein Mann mit eingekniffener Lippe dreht am Zapfen, ebenfalls horchend, ein dritter singt, es sind halbe Figuren in Lebensgröße, das Kolorit durchaus duftig gehalten. — Von Daniel da Volterra eine heilige Familie, nicht ansprechend, die Mutter eine hohe Sechzigerin, die Stellung und Ausdruck derselben theatralisch. Wenn ich an das herrliche Vesperbild dieses Meisters in dem hintersten Saale der Galerie zu München denke, so muß ich zweifeln, ob das hier befindliche von ihm ist, obgleich sein Name ganz ausgeschrieben darauf steht. — Von Francesco Londonio vier Viehstücke mit Schaafen und Widdern; dann ein großes Gemälde, etwa 10 Schuh hoch, 6 breit, mit Rindvieh und einem Hirten. Beiden ziehe ich einen ächten Rosa da Tivoli vor. — Eine Madonna, angeblich Guido Reni, bedeutet nicht viel. — Von Pietro Liberi ein Supraport; dem Lager einer wunderschönen nackten Blondine naht sich eine Natter, die ein herbeikommender Mann mit dem Degen entzweischneidet. Das korrespondirende Supraport zeigt eine den Rücken kehrende liegende Venus, angeblich auch von Liberi, aber viel zu speckig und von schlechter Fleischfarbe, wahrscheinlich als Pendant zu dem vorigen von einem geringen Künstler gemalt. — Eine alte etwas beschädigte gute Copie von Raphaels jardinière, der Mund des Originals verschönert. — Mehrere schöne sehr kräftige Spagnoletto; einer stellt einen ausdrucksvollen Mann mit braunrothem abgehärteten Colorite vor, welches seine grauen Haaren Lüge straft. Er liest in einem Folianten mit mathematischen Figuren, sein Wamms ist mit Flecken von allerlei Farbe und wie von eigner unkünstlerischer Hand gestickt; was kümmert einen Kopf, der in so abstrakte Räume vertieft ist, die Decenz der andern Menschenkinder! Das Ganze ist äußerst sprechend, beinahe über Lebensgröße. — Von demselben das Martyrthum des h. Petrus, etwa 10 Schuh hoch, 6 breit, gut. — Ein Votivbild von Parmeggianino, sicher eines der schönsten, die der Meister gemalt, etwa 8 Schuh hoch, 7 breit, die Figuren lebensgroß. Eine würdevolle Madonna mit dem Kinde sitzt in der Mitte, rechts naht sich der h. Franziskus mit tiefer Devotion, in der Rechten ein Buch, in welches das Kind oben hineinreißt, in der linken einen Krückenstock, wie ihn die Patres seines Ordens gewöhnlich tragen; hinter ihm steht die h. Katharina, ein sehr geistvolles Köpfchen, die Linke auf Franziskus Schulter legend, in der Rechten die Martyrerpalme schwingend; links der Madonna steht Joseph, hier nicht so alberen aussehend wie gewöhnlich in den h. Familien, weiter

seitwärts Anna, und vorwärts der kleine Johannes mit dem Kreuzchen; in der linken Ecke unten der Donator im Chorrocke, inbrünſtig mit aufgehobenen Händen betend: es iſt eine recht erleſene Geſellſchaft ausdrucksvoller Charaktere. Wer ſich in jenen Zeiten, wo Kunſt und Religion Hand in Hand gingen, ſo ein Bild malen ließ, verſammelte gewöhnlich um die Himmelskönigin und ihren göttlichen Sohn alle die Heiligen, zu deren Verehrung er ſich beſonders verpflichtet fühlte, ſeine Tauf-Patronen, die Patronen ſeiner Vaterſtadt, der religiöſen oder bürgerlichen Innung, der er angehörte. So entſtand das ſchöne Dombild zu Köln, ſo Raphaels Madonna del Siſto und da Fuligno, ſo die großen ſchönen Gemälde von Francesco Franeia. Die übrige Chriſtengemeinde, durch die Embleme der Heiligen mit ihren Perſonen vertraut theilte, dann ſympathetiſch deren Verehrung der Gottesmutter. — Zunächſt zwei Fenſtern zwei ſchöne überhöhte Architekturſtücke von Domenico Roberti; doch wird er von ſeinem Schüler Panini übertroffen. — Von Lorenzo Gardieri ein erſchlagener Abel, in kühner meiſterhafter Verkürzung mit dem Kopfe gegen den Beſchauer liegend; in weiter Ferne ſteht Cain. — Eine h. Familie von J. M. da Breſcia, mittelmäßig. — Von Simon Cantarini da Peſaro ein vorwärts liegender leſender Hieronymus, kräftig, nur zu jung. — Von Lelio Orſi die h. Barbara, kniend, um den Todesſtreich mit dem Schwerte zu empfangen, ⅔ Lebensgröße, eines der vortrefflichſten Stücke der Galerie; in ihren himmelwärts gewendeten Augen liegt der ſprechendſte Ausdruck gläubiger Ergebung und des Vorgefühls der Vereinigung mit Gott; das Geſicht, weiß wie im Todesſchrecken und ganz en face gemalt, iſt auch in dieſer Hinſicht merkwürdig. Schade, daß man von dieſem trefflichen Meiſter ſo wenig hat. — Von Maſſimi Stanzioni ein Kniebild, Madonna hält das Jeſuskind auf einem abgeſchnittenen Säulenſtücke vor ſich ſtehend; ein ungemein geiſtvolles Mädchengeſicht, das halbgeſenkte ſchwarze Auge ſo ſprechend, das Geſichtsoval etwas ſcharf zugeſpitzt, das Kinn etwas umgedogen. Das Kind zeigt Familienähnlichkeit mit der Mutter, beide ſcheinen Porträts zu ſeyn. — Unter den altdeutſchen Gemälden, ſämmtlich recht gute Stücke, fiel mir beſonders eines von Lukas Cranach auf, die naive ächt nationaldeutſche Darſtellung des bekannten anakreontiſchen Liedchens, wo Amor zur Venus kommt und klagt, eine Biene habe ihn geſtochen. Statt im feinern Sinne des Griechen ſich zu denken, Amor habe im Schwärmen durch die Flur oder im Blumenbrechen das Thierchen gereizt, gibt der deutſche Meiſter dem ſtämmigen Knaben ein derbes Stück Honigwaben in die Hand, man ſieht die Spuren des Dareinbeißens und ein Dutzend Bienen herausfliegen, der Kleine weint mit breitgeſetztem Maule ſehr unäſthetiſch; die Mutter iſt eine ſchöne Frau, ganz nackt, außer einem umgeſchlungenen ganz durchſichtigen Flortuche und ſchwalem goldnen Halsgehänge. — Von noch lebenden oder doch neuern Meiſtern zeichnet ſich eine lebensgroße Fortuna von Ritter Lampi aus, das ſchönſte Frauenbild, das ein Auge ſehen kann. — Dann eine herrliche Landſchaft von Fiſchbach, 3½ Schuh hoch, 4 breit, der damit den erſten Preis in der Akademie gewann; rechts zeigt ſich eine ſchöne Waldpartie, in der Mitte kömmt mit einer Wendung ein Waldbach aus dem Hintergrunde hervor, der einen kleinen Fall macht, links ſieht man in der Mitte der Höhe ein Schloß in der Ferne, ganz oben eine Hochalpe; der Grundton an den Baumſtämmen iſt gelblich, wie er an den Stämmen des Ruysdal im Belvedere alles iſt. — Oſſian und Malvina, von Kraft, dem jetzigen Direktor der kaiſerlichen Galerie im Belvedere; in dem Geſichte des Barden vermißt man die Züge von Alter und Kummer, die uns aus ſeinen Liedern anſprechen. — Ein paar große Hiſtorien aus der unſeligen Zeit der akademiſchen Steifheit mögen hier zu Schande jener Epoche bemerkt werden. — Die Krone dieſer Abtheilung ſind zwei Landſchaften von Redell, die eine, einen Ausbruch des Veſuv vorſtellend, kömmt den vier im Belvedere befindlichen an Schönheit gleich; Referent kennt nur noch zwei von gleichem Werthe, nämlich zwei von den vier Redell, welche der Fürſt von Löwenſtein-Werthheim in ſeinem Schloſſe zu Kleinheubach beſitzt. Glücklich der Sammler, dem etwas von ihm zu Theil ward, denn leider hat ihn der Tod frühzeitig dahin gerafft, da er bereits alle ältern und neuern Landſchaftsmaler hinter ſich zurückgelaſſen. Das Meiſte wird wohl Kaiſer Franz beſitzen; er reiſte eigens mit ihm auf ſeinen Kammerail-Herrſchaften herum, um die ſchönſten Parthien derſelben malen zu laſſen. — In einem der Zimmer der obern Etage prangt als Hauptbild, der bekannte Johannes in der Wüſte, von Giulio Romano, welches aber auch noch anderwärts anzutreffen. — Zwei Schlachtſtücke von Bourgignon, 4 Schuh breit, 2½ hoch, die Figürchen etwa 5 Zoll groß mit dem kräftigſten mannichfaltigſten Ausdrucke im Geſichte. — Von demſelben Meiſter etliche größere, 5 Schuh hoch, 6 breit, kaum ſo ſchön wie die vorigen. — Ein angeblicher Michel Angelo Buonarotti, woran aber nicht zu denken; ein auf einem Quodlibet ſchlafendes Jeſukind: haben etwa die ſchwarzblauen Schatten zur Angabe dieſes Meiſters verleitet? — Ein Seeſtück von Ruysdal, deſſen Waſſer es jedoch nicht zu ſeyn ſcheint. — Ein ſchöner zart ausgeführter Traut, der Würgengel, der Senacheribs Heer vor Jeruſalem ſchlägt; lebendiger Ausdruck in den Geſichtchen. — Von Pietro Liberi Loths Töchter, die den Vater betrunken machen wollen; lebensgroße Figuren. Der kräftige Loth, auf der Erde ſitzend, ſchaut, die Schale in der

Hand, abwärts, als dächte er, soll ich, oder soll ich nicht; die Töchter, 3 bildschöne heillose nackte Blondinen, sind in halb knieender, halb stehender Stellung um ihn her gruppirt; es ist der sprechendste Contrast von Männlichkeit und Weiblichkeit. — In einem schmalen Seitenzimmer ein todter Christus von Champagne, edel. — Der Raub der Sabinerinnen, 3 Schuh hoch, 4 breit, von Pietro da Cortona, von etwas plumpem Pinsel, wie skizzenartig. Ausdruck und Gruppirungen gut. — Von Gonsalva Coques, 20 Zoll hoch, 24 breit, ein Herr und eine Dame in einem mit Statuen verzierten Garten; ersterer sitzt an dem Kaffeetische, und scheint, auf die Tassen deutend, zum Trinken einzuladen, an der Dame aber scheinen die Kinder zu ziehen, und sie drückt mit einem Blicke auf jenen die Neigung aus, mit ihnen zu gehen, es sind durchaus ausdrucksvolle Physionomien. Die Arbeiten dieses Meisters sind in allen Sammlungen sehr geschätzt, sie sind frei von der Aengstlichkeit, die oft in den Gesellschaftsstücken seiner Landsleute durchscheint, und er weiß neben dem häuslich Ansprechenden und fein Ausgeführten so etwas Edles und Seelenvolles hineinzulegen, daß man vorzugsweise gern bei ihm verweilet. — Dicht daneben von David Ryckert, 2½ Schuh hoch 4 Schuh breit, eine große musikalische Gesellschaft, offenbar aus feiner bessern Zeit, schön gruppirt und voll Leben, besonders ausdrucksvoll ist das Köpfchen eines Mannes mit der Guitarre, und eines andern mit der Mandor. — Von Lebrun, 2½ Schuh hoch, 3½ breit, die Aeltern neben zwei im Freien ermordeten Kindern; die Mutter lehnt sich weinend zurück, der Vater verbirgt den Kopf in die Arme, schön. — Von Andrea Sacchi, Maria, (nur etwas zu jung) wacht bei dem schlafenden Jesuskinde, welches im Verhältniß ein wenig zu stark ist, und horcht auf die Worte eines Engels, der ihr den Weg in die ferne Laubschaft zeigt; zarte seelenvolle Köpfchen, dünn auf die Leinwand wie hingehaucht. — Von Giambattista Zelotti, Lebensgröße: Venus nackend, halb sitzend halb liegend, hält Amors Bogen in die Höhe; der Knabe mit einem zwischen Bitte und Unmuth gemischten Ausdrucke will ihren Arm herab ziehen; sie ist eine herrliche Blondine, gerade mit keinem gemeinen, doch auch nicht mit edlem Gesichte, etwa das Porträt einer schönen Maitresse. — Eine Magdalena von Lorenzo Pasinelli, Kniestück in Lebensgröße, betrachtet, über das Crucifix gebeugt, dasselbe. Sie ist eine verblichene Schönheit in den mittlern dreißigern, in ihrem Gesichte die gefühlvolle Mischung von Andacht, Mitleid und Liebe. — Von Tempesta ein Bild mit doppelter Beleuchtung, 3¼ Schuh hoch, 5 Schuh breit; eine brennende Burg spiegelt sich in einem See, besser unten, durch ein Gebüsch getrennt, ist eine andere Parthie, wo sich der Vollmond darin spiegelt; schön, um gar vieles schöner, als die andern Tempesta's hier und bei Esterhazy. — Das Porträt des Fürsten Wenzeslaus Lichtenstein, eines der Hauptstützen der Monarchie unter Maria Theresia, in Mosaik. — Von Nicolaus Poussin eine edel empfundene Madonna; sie steht (27 Zoll hoch) im rothen Gewande in einer Landschaft, sorglich auf die zwei Kinder schauend, Jesus sieht wie fragend Johannes an, auf dessen Aermchen Maria die Hand legt. — Ein Sturm von Vernet, weitbekannt durch das Kupfer in Sepia. — Von Nicolaus Berghem Paris Urtheil, 5 Schuh hoch, 4 breit; eine herrliche Waldpartie mit schönem Vordergrunde. Die Darstellung ist hier doch einmal eine andere, als gewöhnlich: der Alt ist vorbei, die hohen Herrschaften kleiden sich wieder an, Juno und Pallas, jetzt Freundinnen geworden, seitwärts zusammen; Venus, den gewonnenen Apfel in der Hand, schwatzt noch ein Weilchen mit ihrem freundlichen Richter, Merkur hört zu; die reifseltenen Equipagen kommen angefahren, das Pfauen- und das Eulengespann, das Taubengespann der Venus wartet noch in den Lüften. Doch sind die 7 Zoll hohen Figuren eben nicht schön; man sieht wohl, daß sie als Staffage dem Landschaftsmaler nur Nebensache waren oder auch von einem andern hineingemalt wurden. — Gegenüber eine herrliche braune Waldlandschaft, überhöht, mit schönem Wasser, angeblich Ruysdal; doch sah ich von diesem Meister noch nichts von diesem Colorite. — Von Daniel van Alsloot, 21 Zoll hoch, 2 Schuh breit, eine Winterlandschaft mit einer Mühle, deren Wasserrad gerade gegen den Beschauer herausgeht, Haltung und Färbung vortrefflich, nicht so fleißig eingeschneilt, wie gewöhnlich solche Darstellungen. — Ein schöner Mondschein von Van der Neer, 12 Zoll hoch, 6 breit; man sieht ihn häufig kopirt. — Von Christian Seibold, Kabinetsmaler der Maria Theresia, ein ausdrucksvoller mit der sprechendsten Naturwahrheit kolorirter Mannskopf, 16 Zoll hoch, 10 breit. — Ein Porträt in einem Pelze, von Gerhard Daw, sehr fein wie geblasen. — Von Kilian Fabritius eine Landschaft, 3½ Schuh hoch, 4 Schuh breit, sehr schön; man möchte daraus schwören, der ältere Schneider von Mainz habe sich nach ihm gebildet, auch die Gegend gleicht einer Rheinlandschaft. — Eine Landschaft von Hackert, matt und kalt in solcher Gesellschaft. — Ein herrlicher Mieris, 15 Zoll hoch, 10 breit, eine Harfenspielerin in rothem Sammt gekleidet, die feinsten Schattchen auf dem Fleische des Busens und des Gesichtes, das Auge so klar, die kleinen Ohrperlen in ihrer Pracht funkelnd. — Endlich einmal ein Gemälde von Rombouts; sein Anblick erinnerte mich an die Worte eines alten vielgereisten Kunstkenners: Rombouts malt den Rubens in den Sack und wieder aus dem Sack; ein Ausspruch, den ich unbedenklich unterschreibe, bloß

mit Ausnahme jener Stücke, die Rubens allein con amor vollendet, z. B. im Belvedere das Gemälde vom h. Ildephons mit dem Erzherzog Albrecht, das Porträt der Helena Formann: denn Rombouts sucht in der That in richtiger Zeichnung, glühendem Farbentone, lebendigem Fleische und tief charakteristischen Köpfen seines Gleichen; allein sein berühmter Rivale verstand das Savoir faire und segelte mit der vollen Hofgunst, daher die unermeßlichen Bestellungen von allem, was reich und vornehm war, und sein in der großen allein geltenden Welt stereotyp gewordener Vorrang. Das hier befindliche Gemälde ist etwa 3½ Schuh hoch, 5 breit, ein Tisch voll kartender Soldaten im Vorhause des Hohenpriesters, Petrus tritt mit der Magd hinein, die ihn als Galiläer angibt: die gestörten Soldaten zeigen theils Hohn theils Unwillen, einer will den Degen ziehen; Nachtbeleuchtung, Gruppirung, Ausdruck in den Köpfen, Wahrheit in den Armaturen und Gewändern sind unübertreffbar. — Noch verdienen bemerkt zu werden, rechts neben dem in Bologna gefausten Perugino, eine h. Familie von Ramenghi Bagnacavallo, kräftig aber etwas steif; links von demselben eine Caritas von Carracci da Pontormo; die Mutter ist von vier lebhaften Kinderköpfen verschiedenen Ausdrucks umgeben, unten in der Mitte ein Wappen. — Ein schön beleuchtetes Souterrain, 2 Schuh hoch 20 Z. breit. — Im vorletzten Zimmer der obern Etage vom Bataillenmaler Casanova ein russischer Kaiser oder General in Lebensgröße zu Pferd; im letzten von demselben Meister 8 Schuh hoch, 6 breit ein Donnerwetter, aus welchem der Blitz in den beladenen Wagen eines Landmannes fährt; der Schrecken der Pferde und des Fuhrmanns sind sehr kräftig, Gewitterwolke und Luft mit vieler Wahrheit dargestellt.

Die große Ueberschwemmung der Donau, welche bekanntlich vor etlichen Jahren besonders die Vorstadt Rosau traf, beschädigte auch den fürstlich lichtensteinischen Gemäldeschatz. Siebenhundert abgehängte Gemälde waren in einem Lokal zu ebener Erde aufbewahrt, der reißend schnelle Andrang der Fluthen ließ an kein Wegschaffen denken; und so standen sie nun eilf Tage lang zur Hälfte im Wasser, und bröckelten sich jetzt von der Leinwand und den getrennten oder trumgelaufenen Holzrasseln ab. Waren es gleich abgehängte Stücke, von welchen man in der Regel voraussetzt, daß sie besseren haben weichen müssen; so ist doch zu erwägen, daß in eine lichtensteinische Galerie schwerlich je viel Geringes eingereiht war: auch tritt bekanntlich nicht selten der Fall ein, daß ein Besitzer durch den Reiz der Neuheit und die Freude der Acquisition verleitet eben so gute, auch wohl bessere Sachen, als seine Ankäufe sind, hinanschaffen läßt, um diesen Platz zu machen. Noch sind bis jetzt keine Versuche zur Wiederherstellung der beschädigten gemacht worden, ob sich gleich wahrscheinlich manches noch retten ließe. Seit doch Referent vor Jahren bei Herrn Pfarrer Fochem in Köln altdeutsche Gemälde, die mehrere Tage in der Rheinüberschwemmung gestanden, ja selbst eines, welches als Theil eines Sarges viele Jahre unter der Erde sich befunden hatte, und welche doch noch leidentlich aussahen. Manches Stück könnte vielleicht auch zur Hälfte abgeschnitten, noch für ein braves Bild passieren. In gegenwärtigem Falle heißt es nun aber freilich, wie Freund Horaz sagt: Exilis domus est, ubi non et multa supersunt; und der Kunstreichthum eines Fürsten Lichtenstein gleicht natürlich in dieser Hinsicht eher dem des Lucullus, der selbst nicht alles kannte, was er besaß, als dem eines jeden andern Sammlers, der alles zur Erhaltung seines kleinen Schatzes thun muß.

Medaillenkunde.

Der Medailleur der königlichen Münze zu Dresden, Könlg, gibt eine Denkmünze aus, die, in Erfindung und technischer Ausführung antik gedacht und schön hervorgehoben, wohl zu den gelungensten gehört, welche neuerlich irgendwo gebildet worden sind, da die größere Fläche in doppelter Spezialgröße den Schnitt weniger beengte. Den Revers zieren die im schönsten Relief hervortretenden Köpfe des neuvermählten Prinzen Mitregenten Friedrich von Sachsen und seiner jungen Gemahlin, der Prinzessin Maria, geborenen Prinzessin von Bayern, hinter ihm, die Prinzessin im Myrten- und vollen Waizenährenkranz; den Avers ein von Amor geführtes Viergespann, auf dem Wagen Braut und Bräutigam sitzend, vom fackelschwingenden Hymen überschwebt. Umschrift: Domumductio auspicatissima. Unten: Vota publica, nebst dem Datum des 24. Aprils. Der Künstler hat sie auf eigene Rechnung unternommen, und nimmt fast nur den Silberwerth bezahlt, wenn er sie zu 5 Thalern verkauft.

Neapel.

Das neue Journal, welches hier unter dem Titel: Il progresso delle scienze, delle lettere e delle arti, opera periodica, compilata per cura di G. R. erscheint, hat den Zweck, sowohl die Erzeugnisse italienischer Wissenschaft und Kunst zu besprechen, als auch mit dem in dieser Hinsicht Merkwürdigsten, was das Ausland darbietet, das italienische Publikum bekannt zu machen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 50.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 20. Juni 1833.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius.

Von Dr. Ludwig von Jan.

(Fortsetzung.)

§. 3. Die Baumeister des Lemnischen Labyrinthes heißen nach der Bamberger Handschrift milus et rhoecus et theodorus, während die Münchner die frühere Lesart zmilus et rholus hat. Ueber sie vergleiche man Sillig's Catal. Art. pag. 423. und 441. Aus der letztern Stelle ersieht man, daß die Worte Theodorus indigena mehrfache Untersuchungen veranlaßten, da sonst nirgends ein Lemnier Theodorus genannt und der Erbauer des Lemnischen Labyrinthes von Plinius selbst in andern Stellen als der Samier bezeichnet wird. Nehmen wir die Handschriften zu Hülfe, so löst sich die ganze Schwierigkeit auf. Die Bamberger hat nämlich indignae (von späterer Hand ist über die Buchstaben gn ein e geschrieben worden), und die Münchner indigne. Die Interpunction habe ich aus keiner von beiden aufgezeichnet. Da aber im Folgenden die Copula fehlt, so ist sicherlich diese Stelle so zu verbessern: Architecti illum fecere Smilis et Rhoecus et Theodorus. Indignae exstant adhuc reliquiae ejus, cum Cratici Italicique nulla vestigia exstent.

§. 4. In den Worten: Sepultus est, inquit, sub urbe Clusio: in quo loco monumentum reliquit lapide quadrato, die sich auf das von Porsenna erbaute Italische Labyrinth beziehen, hat Brotier richtig und mit Zustimmung des Bamberger Codex geschrieben: monumentum reliquit lapide quadrato quadratum; d. h. ein viereckiges Monument, das von Quadersteinen erbaut war; wie es unten heißt: in basi quadrata.

Cap. 14. Sect. 21. Im Anfange dieser Section steht in meinen beiden Handschriften: Graecae magnificentiae vera admiratio exstat templum Ephesiae Dianae ducentis viginti annis factum a tota Asia. Dasselbe fanden Dalechamp und Salmasius in ihren Handschriften statt der Lesart der Ausgaben: Magnificentiae vera admiratio etc. Das Wort Graecae ist hier um so mehr an seiner Stelle, da im Vorhergehenden von mehreren nicht griechischen Werken die Rede ist, und unten Sect. 21 folgt: Verum et ad Urbis nostrae miracula transire conveniat. Daß es im Folgenden heißt: factum a tota Asia kann keineswegs als Gegengrund angeführt werden, da hier nur Kleinasien, oder vielmehr der von Griechen bewohnte Theil von Asien gemeint seyn kann.

Weiter unten wird erzählt, der Architekt Chersiphron habe sich, um die Architrave auf die Säulen im Tempel der Diana von Ephesus zu legen, auseinandergestellter Körbe voll Sand bedient; dann folgt bei Harduin: paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in cubili sederet. Salmasius hatte vor ihm conjicirt: ut sensim moles in cubili sederet; die früher allgemeine Lesart war: ut sensim totum insideret. In der Münchner Handschrift steht: ut sensim totus in colle sederet, in der Bamberger: ut sensim opus in loco sederet, worauf vielleicht, da Harduin aus dem Reg. 2 anführt: ut sensim motus in colo sederet, abzuleiten ist, ut sensim onus in loco sederet. Man vergleiche in diesem Buche Cap. 9. Sect. 11. §. 3. postea egestis laterculis allevatas naves excepisse onus.

Cap. 15. Sect. 22. Durat et Cyzici delubrum, in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subjecit artifex. Hier findet sich im Bamberger Codex eine sonderbare Lesart: in quo milium aureum; im Münchner: in quo illud aureum. Jenes müßte Goldkörnchen von der Größe der Hirsekörner bedeuten; doch läßt sich der Sprachgebrauch nicht rechtfertigen. Auch paßt die allgemeine Lesart besser zu dem Folgenden: translucent ergo junctura (wie mit den frühern Ausgaben und der Bamberger Handschrift für: translucet ergo pictura zu schreiben ist) tenuissimis capillamentis; wo, wie es scheint, von dem Widerschein die Rede ist, den die feinen Goldstreifen auf die im Tempel befindlichen Gegenstände warfen.

Sect. 24. §. 2. Die merkwürdigste Lesart des Bamberger Codex, in archäologischer Hinsicht, findet sich in der Stelle: Nam ut Circum maximum . . . inter magna opera dicamus: nonne inter magnifica basilicam Pauli columnis e Phrygibus mirabilem, Forumque Divi Augusti at templum Pacis Vespasiani Imperatoris Augusti, pulcherrima operam, quae unquam; Pantheon Jovi Ultori ab Agrippa factum, cum theatrum ante texerit Romae Valerius Ostiensis architectus ludis Libonis, in welcher eine scheinbar nicht zu besiegende Schwierigkeit durch Enthüllung einer, so weit ich weiß, noch nicht geahnten Interpolation gänzlich gehoben wird. Es ist nämlich diese Stelle die einzige, in welcher vom Pantheon gemeldet wird, daß es dem Jupiter geweiht gewesen sey, und die einzige, in welcher diesem Gotte der Beiname Ultor, der sonst dem Mars eigen ist *), beigelegt wird. Die erwähnte Lesart ist: pulcherrima operum quae unquam vidit orbis. non ut tectum dilibitori ab Agrippa factis, nach welcher zu schreiben ist: Nam ut Circum maximum . . . inter magna opera dicamus: nonne inter magnifica basilicam Pauli . . Forumque Divi Augusti et templum Pacis . . . pulcherrima operum quae unquam vidit orbis: nonne tectum diribitorii ab Agrippa facti (oder factum): cum theatrum ante texerit Romae Valerius Ostiensis architectus ludis Libonis. Das Diribitorium hatte seinen Namen von diribere, dem Vertheilen der Stimmentäfelchen bei den Comitien, und war ein prachtvolles Gebäude auf dem Marsfelde, das nach Dio Cassius (LV. 8. §. 7o.) von Agrippa begonnen und von Augustus vollendet wurde, und ursprünglich zu dem angedeuteten Zwecke bestimmt, dann auch in andern Fällen benutzt wurde, wie nach Sueton (Claud. 18.) vom Kaiser Claudius, um Geld unter das Volk zu vertheilen. Plinius selbst führt es (N. H. XVI. 4o. s. 76. §. 2.) an, wo ein Balken von außerordentlicher Größe erwähnt wird, den Agrippa, da er bei dem Bau des Diribitoriums übrig blieb, der Merkwürdigkeit wegen in den Hallen der Septa liegen ließ. Das Dach des Diribitoriums wird auch bei Dio Cassius, am angeführten Orte, das größte genannt, das je ein Haus bedeckte; ferner paßt zur Erwähnung desselben das Folgende: cum theatrum ante texerit, u. s. w. sehr gut, was in der Vulgata in gar keinem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden steht.

Es fragt sich nun aber, wie die gewöhnliche Lesart aus der ursprünglichen habe entstehen können?

Der Abschreiber kam von den Worten VIDITORBIS auf DIRIBITORII, woraus, wenn es nach der oft fehlerhaften Orthographie der alten Handschriften DIRIVITORI geschrieben war, leicht JOVIVLTORI werden konnte. Daher die Lesart des Münchner Codex: pulcherrima opera quae unquam Jovi Ultori ab agrippa facta. Man sah darauf wohl ein, daß hier etwas fehlte, und setzte deßhalb Pantheon ein, den Namen des bekanntesten Werkes, das unter Agrippa ausgeführt wurde und das selbst in diesem Buche (5. s. 4. §. 11.) als Agrippae Pantheum erwähnt wird.

§. 8. In der Beschreibung des drehbaren Amphitheaters des Scaurus entfernt sich die Bamberger Handschrift auch bedeutend von der Lesart Harduin's: repente circumactis ut contra starent, postremo jam die discedentibus tabulis et cornibus in se coëuntibus faciebat amphitheatrum. Sie hat: repente circumactis, ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis (so in dieser und der Riccard. Handschrift öfters für aliquibus), cornibus in se coëuntibus faciebat amphitheatrum, wovon der Cod. Reg. 2. bei Harduin nur darin abweicht, daß in demselben unrichtig postremos dies steht. Auch der Münchner Codex hat: et repente circumactis, ut constat. Postremo etiam die sedentibus aliquibus et cornibus etc. Man darf daher kein Bedenken tragen, die Vulgata jener Lesart aufzuopfern, nach welcher sich Einige, nachdem sie sich in den ersten Tagen, in welchen dieses Theater geöffnet war, an den neuen Anblick gewöhnt hatten, ein Vergnügen daraus machten, sich mit demselben drehen zu lassen.

§. 10. Von der von Caligula angefangenen und von Claudius vollendeten Wasserleitung liest man influxere Curtius atque Caeruleus fontes in allen Ausgaben bis auf Brotier, der zuerst aus Handschriften hinzusetzte: et Anio novus. Meine beiden Handschriften, von denen die Bamberger at amennovus und die Münchner et an novus hat, unterstützen diese Verbesserung, die auch durch das, was andere Schriftsteller über diese Wasserleitung überliefert haben, (Vergl. Sueton. Claud. 2o. und Frontinus de aquaeductibus pag. 168. sq. ed. Bip.), und selbst durch die eine von den beiden Inschriften, die Harduin anführt, geboten wird.

Cap. 22. Sect. 51. Hier werden verschiedene Mauerstructuren angegeben; unter andern, nach Harduin: Medios parietes farcire fractis caementis diamicton vocant. Reticulata structura etc., wofür man früher las: Dictyotheron vocant reticulatam structuram etc. Der Münchner Codex hat Diamechon, der Bamberger diatonichon, das Uebrige, wie Harduin. Wahrscheinlich ist zu lesen διατοιχον, „was zwischen zwei Mauern ist,“ weil die Mauern innen mit kleinen Steinen ausgefüllt wurden.

(Der Beschluß folgt.)

*) Vergl. Sueton. August. 29.

Neue Kupferstiche.

Coronatio Sᵒ Sᵃᶜ Virginis. Rafael S. pinxt. Perusiae. E. Stölzel del. e sculp. Dresdae 1832. Hultzsch impr. Dresden u. Leipzig im Kunstverlag der Arnold'schen Buchhandlung. Cr. Folio. Subscriptionspreis 12 Thlr. Ladenpreis 15 Thlr.

In einer schönen, von Hügeln umgebenen Landschaft steht das Grab der hl. Jungfrau, ein zierlich gehauener Sarkophag. Um ihn sind die Apostel versammelt, sie haben ihn geöffnet, und statt der sterblichen Hülle der Gebenedeiten hochaufgesproßte Blumen, Lilien und Rosen gefunden. Voll Staunen, Andacht und Bewunderung stehen sie umher; einige sehen noch in das Grab; die meisten richten die Blicke anbetend zum Himmel. Ueber ihnen, doch nicht ihnen, sondern nur dem Beschauer sichtbar, erscheint auf Wolken die Jungfrau zur Rechten Christi, der ihr, die Krone auf das Haupt setzt. Musicirende Engel umgeben sie und über ihnen schweben Cherubim.

Dieses Bild, welches sich jetzt im Vatikan befindet, ist ein Jugendwerk Rafaels, aber erst nach seinem Tode von seinen Schülern vollendet. Der obere Theil desselben ist ganz von seiner Hand, dagegen der untere eine, im Ganzen nicht glückliche, etwas schwere und kalte Ueberarbeitung zeigt, die jedoch nur die farbige Wirkung, nicht die Charaktere hat verändern können. Daher ist das Gemälde, besonders um des obern Theiles willen, von jeher bei den Künstlern in hohem Ansehen gewesen, die den zarten Sinn des jugendlichen Rafael in dem überaus frommen und reinen Ausdruck der feingezeichneten Köpfe und Figuren bewundern. Der vorliegende Kupferstich gehört zu den ausgezeichneten Leistungen seiner Art, gibt alles Wesentliche sehr getreu wieder und ist durchgängig mit einer Bestimmtheit und Zartheit behandelt, welche dem Künstler möglich machte seinem Originale auch in den feinsten Theilen mit Gewissenhaftigkeit nachzukommen. Der Künstler bediente sich der engsten und feinsten Strichmanier. Daher hat sein Blatt das Ansehen, als sey es einer vortrefflichen, höchst sorgfältig ausgeführten Bleistiftzeichnung nachgebildet, und diesem entspricht auch der, im Vergleich mit andern Kupferstichen schwache, aber sehr zarte und reine Druck. Auf die farbige Wirkung, welche freilich auch gerade bei diesem Originale nicht nur schwerzu erreichen, sondern zum Theil ungünstig ist, that diese Behandlung größtentheils Verzicht; nur hat sich der Künstler nicht enthalten, helle und dunkle Gewänder einigermaßen zu unterscheiden, und es ließe sich wohl fragen, ob nicht die Gewänder des Heilandes und der Maria, weniger dunkel gefallen, mit dem Uebrigen besser zusammenstimmen würden? Alles ist so rein, und innerhalb der Grenze dieser zarten Manier mit soviel eigenthümlicher Freiheit behandelt, daß man mit großem Vergnügen überall das ausgezeichnete Talent des Künstlers erkennt und seine Bekanntschaft in Vollendung dieser schwierigen Arbeit (nur wenliges, wie die rechte Hand des vorne zur Linken stehenden Apostels und die Linke des Heilandes, lassen etwas zu wünschen übrig) bewundern muß. — Indessen wird sich der Künstler während der Arbeit überzeugt haben, daß in dem, was er mittelst der von ihm beliebten Manier geleistet hat, zu viel und zu wenig ist. Zu viel für bloße Nachbildung der Formen, zu wenig für Andeutung des Malerischen. — Diese enge und zarte Manier ist vortrefflich, wo sie sich allein auf Formen und auf Licht und Schatten beschränkt, wie in dem von Hrn. Stölzel vor einigen Jahren gestochenen Evangelisten Johannes nach Fiesole. Wo sie aber weiter gehen will, wie im vorliegenden Blatt, reicht sie nicht aus, sondern muß mit einer kräftigern Manier verbunden oder vertauscht werden. Vergleicht man Hrn. Stölzels Arbeit mit der Grablegung von Amsler, so sieht man leicht, welchen Vortheil der Letztere, der im Grunde auf demselben Wege war, durch Anordnung breiter und kräftiger Strichlagen für die kräftigere malerische Wirkung seines Blattes errungen hat. Wir glauben daher nicht nur, daß Hr. Stölzel, nachdem er in diesem Blatte schon so große Meisterschaft gezeigt, in seinem nächsten gewiß eine weit größere Freiheit darlegen und alles Conventionelle dieser Manier beseitigen, sondern daß er überhaupt, wofern es die Nachbildung malerischer Wirkung gilt, sich der kräftigeren und breitern Behandlung der modernen Kupferstecherkunst bedienen wird, die nun einmal für solche Zwecke unentbehrlich und, richtig angewendet, der Gefahr eines falschen Glanzes in nicht höherem Grade ausgesetzt ist, als jene altertümliche von den Kupferstichen des Albrecht Dürer und Marc. Anton hergenommene, jedoch über die von jenen Meistern beobachtete Grenze hinausgeführte.

Dem Blatte ist eine gedruckte Erklärung von zwei bewährten Kunstkennern, den Hrn. von Quandt und von Rumohr beigegeben, welche den Kunstfreund, sowohl mit der Geschichte des Bildes als mit dem, was über die Leistung des Kupferstechers zu wissen Noth thut, auf eine sehr zweckmäßige Weise bekannt macht.

2. Die Heilung des Blinden, Altarbild der Kirche des allgem. Krankenhauses in München, gemalt von Robert v. Langer, gez. von Rep. Murel, gest. v. H. Lips. Kl. Folio.

Dieß Blatt hält sich mehr an die Weise des Marc Anton, indem es alle Farben beseitigt und bloß die Zeich-

nung nachahmt, und ist mit eben so viel Reinheit und Sorgfalt, als Treue gegen das Original ausgeführt. Hr. Lips zeigt darin, daß er dieser Behandlung vollkommen sicher sey und sie im Zarten wie im Kräftigen mit Glück anzuwenden wisse. Bekanntlich hat Hr. v. Langer als Umgebung dieses Altarbildes die sieben Werke der Barmherzigkeit grau in grau gemalt. Diese sollen als Folge des vorliegenden Blattes von Hrn. Lips in derselben Weise gestochen, je zwei und zwei auf Subscription erscheinen; das letzte als Doppelblatt *), so daß das Ganze eine Art von Hausaltar bildet.

Berlin.

Der Architekt J. H. Strack und der Maler F. E. Meyerheim haben die interessantesten mittelalterlichen Bauwerke der Altmark Brandenburg von malerischen Standpunkten aufgenommen, und sind im Begriffe, dieselben von Meyerheim auf Stein gezeichnet herausgeben. Dr. Franz Kugler, der Herausgeber des Berliner Kunstblatts „das Museum", wird den erklärenden Text geben und darin die urkundliche Geschichte der einzelnen Baudenkmale, sowie den Charakter und die Entwickelung des eigenthümlichen gothischen Baustyls, der in denselben vorherrscht, darlegen. Diese alten Bauwerke der Altmark gehören ihrem schönsten Theile nach in die Periode des verfeinerten gothischen Styles, in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Für die Entwickelungsgeschichte der sogenannten gothischen Baustysteme haben sie noch das besondere Interesse, daß sie mit gebrannten Steinen aufgerichtet sind, ein Bau, der, zufolge seiner bedeutenden Verschiedenheit vom Sandsteinbau, eine eigenthümliche Ausbildung des mittelalterlichen Baustyls zur Folge gehabt hat.

Das Ganze wird aus vier Heften bestehen, davon das erste unfehlbar noch in diesem Monate erscheint. Jedes Heft wird sechs Blätter, vier mit größeren Ansichten in Royal Folio, ein Blatt mit zwei kleineren Skizzen und ein Blatt Text enthalten. Der Subscriptionspreis für das Heft beträgt 2 Rthlr. Verleger sind L. Sachse und Comp., Kunsthändler und Besitzer des lithographischen Instituts in Berlin.

Breslau.

Nachdem sich der schlesische Kunstverein, unter Beistimmung aller seiner in Breslau anwesenden Mitglieder und nach erfolgter Genehmigung der anderweitig entworfenen Statuten, neu organisirt hat, ist derselbe nunmehr in Thätigkeit getreten, und hat vorläufig bis zu der nächsten Generalversammlung einem aus neun Mitgliedern bestehenden Ausschusse die Geschäftsführung übertragen. Die Beiträge zu dem Kunstvereine stehen zwar in dem Belieben eines jeden Beitretenden; doch nur derjenige, der mindestens eine volle Actie von 4 Rthlrn. nimmt, erhält dadurch ein Recht, an den Verhandlungen des Vereins Theil zu nehmen, und die Aussicht, bei den Verloosungen von Kunstgegenständen einen Gewinn zu machen; wer für mehr als eine Actie unterzeichnet, bekommt aber so viel Loose, als die Summe von 4 Rthlrn. in seinen Beiträgen enthalten ist. Geringere Beiträge als von dem Betrage von 4 Rthlrn. sollen nur als freiwillige Gaben zu einem guten Zwecke betrachtet werden, bei denen der Beisteuernde an dem Rechte eines Actionärs Theil zu nehmen nicht reabsichtigt. Die von der schlesischen vaterländischen Gesellschaft zu veranstaltende Kunstausstellung, die mit dem 1. Juni beginnt, wird dem Kunstverein die nächste Veranlassung seyn, seine Zwecke zu realisiren.

(Pr. St.-Zeitung.)

Nekrolog.

Der unlängst verstorbene polnische Künstler Alexander Orlowski, war zu Siedlce geboren, bildete sich in Warschau, wo damals weder eine öffentliche noch eine Privatgemäldesammlung bestand, ohne Meister und ohne die großen klassischen Vorbilder der Kunst zu kennen, indem er Carrikaturen und Tagesereignisse mit Bleistift zeichnete, die bald gesucht wurden, und machte sich so, indem er besonders Casanova nachahmte, allgemein beliebt. Oft in gewählter Gesellschaft nimmt er das Bleistift zur Hand und fängt maschinenmäßig an, eine Zeichnung auf das Papier hinzuwerfen; bald aber wird seine Phantasie lebendig, er erwarmt, und mit erstaunenswerther Uebung zeichnet er die treffischten und kühnsten Ideen und so zum Theil seine besten Arbeiten. Die meisten seiner Werke hat er in Petersburg hinterlassen, wo er auch den größten Theil seines Lebens zugebracht hat; doch findet sich vielleicht kein angesehenes Haus in Polen und Rußland, in dem man nicht seine geschätzten Blätter antreffen könnte. Er arbeitete in Oel (besonders Porträts), Aquarell und Bleistift, und hat auch mehrere Kupferstiche, besonders Ehrenstücke, geliefert. Seine meisterhaft gezeichneten Lithographien stellen größtentheils in lebendvollen Scenen die Circassier in ihrer phantastischen Tracht und auf ihren leichten Pferden dar.

*) Subscriptionspreis der Heftung des Blinden 2 fl. 45 kr., je zwei der folgenden 4 fl. 24 kr., das letzte ebenfalls 4 fl. 24 kr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 51.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 25. Juni 1833.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius.

(Beschluß.)

Hiermit schließt sich die Reihe meiner Bemerkungen; denn im 37. und letzten Buche findet sich in der Bamberger Handschrift keine Lesart, die für die Kunstgeschichte von Bedeutung ist. Es sey nur noch vergönnt, noch einmal zum 35. Buche zurückzukehren und zwar zunächst zwei Anmerkungen des verehrten Herrn Herausgebers zu berühren.

Die erstere (Nr. 43. S. 172) betrifft die schwierige Stelle (Cap. 5. Sect. 11.) Deinde adjectus est splendor, alius hic quam lumen: quem, quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt tonon. Der Hr. Herausgeber hat hier die gewöhnliche Lesart gegen mich in Schutz genommen; doch gestehe ich, daß ich mich noch nicht von der Zulässigkeit derselben habe überzeugen können. Zuerst kann ich mir die causale Verbindung in dem Satze: „Den Glanz nannten sie tonos, weil er zwischen Licht und Schatten in der Mitte läge," nicht erklären. Soll es vielleicht so viel heißen, als: „weil der Glanz zwischen Licht und Schatten in der Mitte liegt, so nannte man ihn tonos, gleichsam die Spannung beider gegen einander?" Was hat man sich aber dann unter dieser Spannung des Lichtes und Schattens gegeneinander zu denken? Hierauf möchte schwer eine Antwort zu geben seyn, und es scheint jedenfalls rathsam, die causale Verbindung, obgleich sie durch den Bamberger Codex geboten wird, aufzulösen und etwa zu schreiben: quem, qui inter hoc et umbram esset, appellaverunt tonon. Dazu kömmt, daß in der Bamberger wie in der Riccard. Handschrift nicht inter hoc steht, sondern inter haec, was sich also nicht auf lumen allein beziehen kann. Deßwegen glaubte ich haec auf splendor und lumen zusammen beziehen, und um dieses zu können, nach dem Riccard. Codex quod statt quem quia schreiben zu müssen.

Suchen wir die Begriffe des Plinius genauer zu bestimmen, so müssen wir zuerst auf einen vorhergehenden Satz: Tandem se ars ipsa distinxit, et invenit lumen et umbras differentia colorum alterna vice sese excitante, Rücksicht nehmen. Der Zusammenhang ist dort: „Anfangs malte man mit einzelnen Farben; dann nahm man verschiedene, hellere und dunklere, und brachte dadurch Licht und Schatten hervor." Weiter heißt es: „Dann kam noch der Glanz hierzu, der von dem Lichte verschieden ist." Nehmen wir das Licht in dem Gemälde für die helleren Farben, so ist unter dem Glanze wohl die Lebhaftigkeit des Colorits zu verstehen. Die Alten brauchten nach der folgenden Section eine rothe Farbe, Sinopis, um diesen Glanz hervorzubringen.

Das Dunkel, der Schatten, steht eigentlich nur dem Hellen gegenüber; der Lebhaftigkeit der Farben hingegen, die Mattheit derselben; man kann aber den lebhaften Farben doch auch wohl die dunkeln gegenüber stellen, und einen Gegensatz zwischen Glanz und Licht auf der einen und Schatten auf der andern Seite bilden. Was nun zwischen diesen Extremen in der Mitte stände und durch die Vermittlung derselben erzeugt würde, wäre nach meiner Ansicht von dieser Stelle der Ton des Gemäldes; das heißt, der Totaleindruck, der durch die Moderirung der hellen und lebhaften Farben vermittelst der dunkeln Parthien des Gemäldes hervorgebracht wird. Verstehen wir mit dem Hrn. Herausgeber unter Ton „die Mitteltinten, deren sich der Maler zur Verbindung der hellen und dunkeln Theile der Körper bedient", so ist er nicht verschieden von dem, was im Folgenden harmoge genannt und mit den Worten commissurae colorum et transitus bezeichnet wird *).

*) Ich will zwar dem Hrn. Verf. nicht noch einmal entgegnen, da seine, obwohl sehr künstliche Erklärung, sich allerdings einigermaßen vertheidigen läßt; nur erlaube ich mir zu bemerken, daß harmoge i. q. commissurae colorum et transitus mir überhaupt die harmonische Anordnung der Farben sowohl in den Massen

In der zweiten Bemerkung (Nr. 45. S. 180.) hat mich der Herr Herausgeber eines Irrthums überführt, in welchen ich dadurch verfiel, daß ich die Worte divino Helladico tria facta sunt zu streng zusammen bezog und die Identität des genus Asiaticum und Jonicum vorzüglich deßhalb übersah, weil in der Bamberger Handschrift nicht: Helladicum et quod Asiaticum appellabant, steht, sondern helladicum et asiaticum appellabant.

Zu meiner Bemerkung zu der interpolirten Stelle (12. Sect. 45.) Praeterea elaboratam hanc artem, Italiae et maxime Etruriae: Turianumque a Fregellis accitum, cui locaret Tarquinius Priscus effigiem Jovis in Capitolio dicandam: fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi ejus quadrigas, de quibus saepe diximus. Ab hoc eodem factum Herculem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet, in Nr. 49. S. 196 habe ich zur Bestätigung der Conjectur Vulcanium Vejis accitum noch Folgendes hinzuzufügen:

Herr Prof. O. Müller sagt in seinem Handbuche der Archäologie der Kunst S. 154, „die quadriga fictilis sey in Veji gearbeitet gewesen, der Jupiter fictilis von einem Volsker Turvianus von Fregellä.“ Die erstere Angabe, deren weitere Begründung mir unbekannt ist, da ich des Hrn. Verf. Werk über die Etrusker, auf welches verwiesen wird, nicht zur Hand habe, leitete mich auf die genauere Beachtung einer von Harduin zum 28. Buche (2. Sect. 4.), wo diese quadrigae fictiles auch erwähnt werden, angeführte Stelle in Plutarchs Lebensbeschreibung des Publicola (Cap. 13.) hin, wo erzählt wird, daß Tarquinius, da er noch König, und der Tempel des capitolinischen Jupiter fast vollendet war, beschlossen habe, einen Wagen von Thon auf die Spitze des Tempels zu stellen und dieses Werk kurz vor seiner Absetzung einigen tyrrhenischen Künstlern aus Veji verdungen habe. Es wird also dort vor dem Viergespann dasselbe gesagt, was nach meiner Vermuthung bei Plinius von dem Jupiter erzählt wird, nur daß Plinius den Tarquinius Priscus nennt, während Plutarch sagt, Tarquinius Superbus habe kurz vor seiner Vertreibung den Wagen bestellt. Diese Verwechslung läßt sich sehr leicht erklären, wenn man beachtet, was Plutarch (ebend. Cap. 14.) erzählt, nämlich, daß Tarquinius, des Demaratus Sohn, den Tempel des capitolinischen Jupiter zu erbauen gelobt, aber erst Tarquinius Superbus ihn wirklich erbaut habe. Daß dieses Viergespann zu Veji verfertigt war, sehen wir daraus, daß er (N. H. VIII. 42. sect. 65.) unter andern wunderbaren Ereignissen, die sich mit Pferden zutrugen, anführt, es sey einmal von einem Wettrennen in Veji ein Gespann nach Rom auf das Capitol gekommen, welchen Vorfall Plutarch als die Veranlassung angibt, aus welcher die Vejenter, die nach der Vertreibung des Tarquinius das bestellte Viergespann, weil es dadurch, daß es bei dem Härten im Ofen gewachsen war, als Vorbedeutung der Glückseligkeit und Macht des Volkes galt, bei dem es sich befände, den Römern vorenthalten wollten, dem Künstler erlaubten, es denselben auszuliefern. Es scheint demnach, den Namen Vulcanius ausgenommen, aller Zweifel an der Richtigkeit jener Conjectur gehoben zu seyn, und der ganze Satz so construirt werden zu müssen, daß die Worte: fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum, als Parenthese betrachtet, und das Folgende fictiles in templo ejus quadrigas, vielleicht mit vorgesetztem et, mit dem Obigen, cui locaret, verbunden würde, so daß sich die Worte ab hoc eodem factum Herculem ebenfalls auf denselben Künstler bezögen. Statt de quibus saepe dixerim möchte ferner zu lesen seyn: de quibus supra dixerim (wie N. H. II. 18. sect. 16.), obgleich keine meiner Handschriften dieses hat, da außer der oben angeführten Stelle des 28. Buches dieses Viergespann meines Wissens bei Plinius nicht erwähnt wird.

Im Uebrigen ist außer mehreren Druckfehlern *) noch Folgendes zu verbessern: Das Citat Nro. 32. S. 128. Anm. soll heißen Salmasius in hist. Aug. pag. 443. — Nr. 45. in der ersten Bemerkung S. 172. ist, wie sich aus dem Zusammenhange in der dort behandelten Stelle ergibt, nicht qui mox quae etc., sondern das zuerst Erwähnte qui quae etc. als die ursprüngliche

als im Einzelnen zu bedeuten scheint, welches noch erwas von dem, was man Ton des Gemäldes nennt, Verschiedenes ist, da bei einer ziemlich gleichen Anordnung der Farben, doch vermöge der Mittelstufen ein verschiedener, z. B. wärmerer oder kälterer Ton statt finden kann. S.

*) Nro. 33. S. 132. Sp. 1. Z. 15. lies Gronov für Grenov. Ebend. Z. 15 v. u. lies eine für etne. Ebend. Z. 11. v. u. lies s. für s. III. — Nro. 41. S. 164. Sp. 2. Z. 21. v. u. lies sofort für sofern. — Nro. 42. S. 168. Sp. 1. Z. 9. v. u. lies X. VI. für XVI. Ebend. Sp. 2. Z. 24. lies Polygnoto für Polig. — Nro. 43. S. 172. Sp. 2. Z. 7. lies derselben für dess. — Nr. 44. S. 176. Sp. 1. Z. 7. lies clypeumque für clypiumque. Ebend. Sp. 2. Z. 7. lies XXXII. für XXXI. Ebend. Z. 23. lies Ceu für Cen. — Nr. 46. S. 181. Sp. 1. Z. 13. lies fagt für sagte. Ebend. Z. 18. lies des für das. Ebend. Z. 28. lies meiner für einer. — Nro. 47. S. 188. Sp. 1. Z. 22. v. u. lies Protogenes für Protogenis. Ebend. Z. 2. v. u. lies nach für auch. — Nro. 48. S. 191. Sp. 2. Z. 24. lies oriundus für oriondus. Ebend. Z. 10. v. u. lies pictor, was für pictor — das. Ebend. S. 192. Sp. 1. Z. 7. lies cum für eum. — Nro. 49. S. 196. Sp. 2. Z. 16. lies .. niuceis für .. niuceis.

art zu betrachten. — Nro. 37. S. 187. gehört die Bemerkung über pinxit et heros nudum unter §. 16.

Manchen andere Irrthum mag sich noch, wie es bei solchen Dingen immer der Fall ist, in meine Bemerkungen eingeschlichen haben. Demungeachtet hoffe ich, sie werden für die Geschichte der alten Kunst nicht ohne Nutzen seyn, und man wird es mir nicht verargen, sie hier zur Kenntniß des Archäologie und Kunst liebenden Publikum gebracht zu haben.

Kunsttheorie.

Edmund Burke an James Barry *).

(S. Prior's Memoir of the Life and Character of the B. H. Edm. Burke. London 1826. Vol. 1. p. 421.)

Da Sie Ihre Werke, bevor dieselben beendigt sind, der öffentlichen Beschauung unterworfen haben, um die darüber gemachten Bemerkungen noch benutzen zu können; so folgere ich daraus, daß jeder, der Ihnen seine Meinung im Allgemeinen und Besondern, und seine Gründe zur Unterstützung derselben angibt, Ihnen nicht bloß einen wirklichen Dienst leistet, sondern auch Ihnen diejenige Freundlichkeit und Aufmerksamkeit erweist, die jedes Mitglied der Gesellschaft einem Manne schuldig ist, der sich für letztere unfehlbar mit dem verdienstlichsten Eifer und Fleiß bemüht hat. Dieß müssen Alle zugeben, welche Meinungen sie auch über Ihren Erfolg hegen mögen, obwohl ich dafür halte, daß es in Betreff Ihres ausgestellten Werkes, wird es im Allgemeinen und in Beziehung auf seinen Hauptzweck betrachtet, kaum zwei Meinungen geben kann. Es übertrifft unstreitig jede Produktion der zwei letzten Jahrhunderte und in Erwägung der Schwierigkeiten, die zu bekämpfen waren, alles, was unsere Gegenwart hervorgebracht hat.

Da ich mir mit dem Gedanken schmeichele, daß diese Schwierigkeiten nun überwunden sind, so betrachte ich das Werk, abgesehen von jenen, als eine große Leistung der modernen Kunst, die, vermöge ihrer glänzenden und wesentlichen Verdienste, einen bedeutenden Einfluß auf den Zeitgeschmack haben dürfte, unter diesem Gesichtspunkte von allgemeiner Wichtigkeit ist und die Aufmerksamkeit eines jeden für den Zweck in Anspruch nimmt, nach Kräften zur Vervollkommnung desselben beizutragen, weil die Erfahrung fattsam lehrt, daß gemeine Irrthümer in großen Männern und Werken von großem Belange sind, denn jene Nachahmer, die deren Vorzüge nicht erreichen können; überbieten dagegen die Mängel. Da Sie selbst Ihre Grundsätze erörtert haben, so werde ich zuerst einige Bemerkungen über dieselben machen, weil sie wichtiger sind, als die Ausführung des Werks. Die Fehler in der letztern gehen hauptsächlich die Künstler als ausgezeichnete Kunstkenner an; während Fehler aber in jenem ersten Betracht auf die gesammte Gesellschaft wirken, wenn sie von Personen ausgehen, die eines hohen Rufes genießen.

Ihre Unterscheidung zwischen Charakter und Schönheit, welche dem abstrakten Ideal, und solchen, welche der Nachahmung angehören, ist unbezweifelt richtig; aber Sie gehen, denke ich, darin zu weit, wenn Sie das eine

*) James Barry, Professor der Malerei an der königl. Akademie zu London, hatte im J. 1783 für die Society of Arts eine Reihe von allegorischen Gemälden vollendet, deren Gegenstand die allmählige Vervollkommnung des Menschengeschlechts war. Das erste enthielt die Geschichte des Orpheus; das zweite ein Dankfest für Ceres und Bacchus; das dritte die olympischen Spiele; das vierte den Triumph der Themse, oder die Schifffahrt; das fünfte die Preisvertheilung in der Gesellschaft der Künste, und das sechste: Elysium, oder die endliche Vergeltung. Das Unzusammenhängende dieser Darstellungen leuchtet schon aus der einfachen Angabe ihres Inhalts hervor; es blieb daher für die meisten Beschauer etwas Unverständliches darin. Noch mehr Anstoß erregte der Umstand, daß Barry, obwohl entschiedener Verehrer der antiken Kunst, in den drei letzten Bildern allegorische Wesen mit historischen Personen der neuern Geschichte, die im modernen Costüm erschienen, zusammengestellt hatte. So sah man in dem vierten Bilde den Themsefluß von Tritonen getragen, daneben die großen Seefahrer Drake, Raleigh und den Mustier Dr. Burney, im Costüm von 1778, der ihnen ein Stück von seinen Compositionen vorspielt. Eine solche grelle Mischung des Antiken und Modernen, wie sie dem genialen Rubens in der Galerie Luxemburg nachgesehen worden war, verzieh man dem schwächern Barry nicht, der weder durch Correctheit und Energie der Zeichnung, noch durch ein lebendiges Colorit das Auge zu fesseln wußte. Der Künstler hielt es für angemessen, noch vor der gänzlichen Beendigung seine Gemälde in einer eigenen Schrift zu erklären und sein Verfahren zu rechtfertigen. Obgleich mit Kenntniß und Beredtsamkeit abgefaßt, verfehlte diese Schrift jedoch die beabsichtigte Wirkung, da sie mit Bitterkeit und Geringschätzung von der damals in England fast ausschließlich beliebten Portraitmalerei sprach, und eine schwache Gränzlinie zwischen vortrefflicher und bloß nachahmender Malerei zog, die, wie sie sich ausdrückte, so weit als der Süd- und Nordpol von einander entfernt lägen. Barry's alter Beschützer und Freund, der berühmte Parlamentsredner Edmund Burke, wurde dadurch bewogen, den anonymen Brief an ihn zu richten, den wir in der obigen Uebersetzung geben. Obgleich Burke sich nie als dessen Verfasser öffentlich bekannte, machte ihn doch die Leichtigkeit und Feinheit, womit er Barry's Uebertreibungen und Einseitigkeiten die Wahrheit entgegensetzte, und die Schönheit seiner Diktion hinreichend kenntlich. Obschon ist dieser Brief von seinem Biographen Prior unbedenklich als ächt aufgenommen worden, und es dürfte dessen Beherzigung auch in Deutschland, wo man gegenwärtig über Behandlung der Gegenstände und den richtigen Weg des Studiums in der Kunst so viele verschiedene Meinungen hört, nicht ohne Nutzen seyn.

herabsetzen, um das andere zu erheben. Weit entfernt, jene unter sich in Zwiespalt zu setzen, muß jeder Kunstfreund vielmehr dahin trachten, die Nothwendigkeit ihrer Verbindung nachzuweisen. Ohne die Kraft der Combination und Abstraktion wird die genaueste Kenntniß der Formen und Farben bloß unbedeutende Spielereien hervorbringen, aber ohne eine genaue Kenntniß der Formen und Farben wird das glücklichste Talent der Combination und Abstraktion schlechterdings unnütz seyn. Denn es gibt kein Seelenvermögen, welches seine Thätigkeit in Wirkung setzen kann, wenn nicht die Erinnerung mit Begriffen versorgt ist, welche dazu verarbeitet werden können. Diese Begriffe sind die Materialien der Erfindung, die lediglich in der Kraft der Verknüpfung und Absonderung besteht, und welche ohne dergleichen Materialien sich in derselben Lage befinden würde, wie ein Künstler ohne Leinwand, Tafeln und Farben. Erfahrung ist das einzige Mittel, Begriffe irgend einer Art zu erwerben, und beständiges Beobachten und Studium einer und derselben Klasse von Gegenständen der einzige Weg, sie treu wiederzugeben.

Der Maler, welcher seine Gemälde zu dem, was schöne Gemälde seyn sollen, zu einer erhabenen und vollendeten Natur machen will, muß sich vor allen Dingen darum bemühen, die Natur vollkommen zu erkennen, wie sie ist; ehe er wie Lysippus darauf ausgeht, Menschen zu bilden wie sie seyn sollten, muß er wissen sie so darzustellen, wie sie sind. Er muß sich eine vollkommene Einsicht in alle Theile des Körpers und Gesichts verschaffen; sein anatomisches Wissen wird ihm wenig nützen, wenn nicht Physiologie und Physiognomik damit verbunden sind, so daß er versteht, welche besondere Verbindungen und Verhältnisse der Züge die Verschiedenheit der Charaktere begründen und wie die Leidenschaften und Affekte auf diese Züge einwirken. Diese Wissenschaft können alle Theoretiker der Welt nicht lehren, sie läßt sich bloß durch Beobachtung, Uebung und Behutsamkeit erwerben. Nicht durch Kopiren der antiken Statuen, nicht durch Entfesselung der Phantasie in sogenannten poetischen Kompositionen werden die Künstler befähigt, Werke von wirklichem Verdienst hervorzubringen, sondern durch angestrengtes und sorgfältiges Erforschen der Natur nach den von den Griechen beobachteten Grundsätzen; vorerst um sich durch und durch mit den gewöhnlichen Formen der Natur bekannt zu machen, und hernach, um im Wege des Auswählens und Verbindens Kompositionen zu bilden, die ihren erhabenen Gedanken angemessen sind. Dieß ist eben sowohl das Princip der wahren Poesie, als das der Malerei und Sculptur. Homer und Shakespeare hatten wahrscheinlich nie so kräftig gezeichnete Charaktere gesehen, wie die des Achilles und der Lady Macbeth sind; mindestens läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß wenigen ihrer Leser dergleichen vorgekommen sind, und doch fühlen wir alle, daß diese Charaktere der Natur entnommen sind und daß wir, wenn nicht völlig dieselben, doch deren Abbilder oder Miniaturen erblickt haben. Gliedmaßen und Züge sind die der gewöhnlichen Natur, aber erhoben und vollendet durch den Geschmack und die Geschicklichkeit des Künstlers. Dieser Geschmack mag ein Geschenk der Natur seyn, ein Ergebniß der Organisation; die Geschicklichkeit mag durch Gewöhnung und Studium erworben werden; aber der Grundbestandtheil der Arbeit, Kenntniß der Gliedmaßen und Züge, kann nur durch praktische Aufmerksamkeit und sorgfältige Beobachtung gewonnen werden.

Und hierin ist eben die Porträtmalerei, mein Herr, auf welche Sie mit einer so gesuchten Verachtung herabblicken, die beste Schule für das Studium eines Künstlers, vorausgesetzt, daß er in derselben, wie es der Mann von Geist thun wird, mit philosophischem Auge studirt, nicht in der Absicht, das Gesicht gegenüber bloß zu kopiren, sondern dessen Charakter zu erfassen, um was gut daran ist, bei wichtigern Werken zu benutzen, das Untaugliche hingegen zu beseitigen. Für diesen Zweck sammelten die großen Maler der römischen und bolognesischen Schule so viele Naturstudien nach Köpfen, welche sie nachher verschönerten und in ihren Gemälden anbrachten, wie die Gelegenheit es erforderte. Daher die unbegränzte Mannichfaltigkeit, welche in ihren Werken wahrzunehmen ist. Mangel an derselben ist der einzige wesentliche Fehler Ihres großen und meisterlichen Gemäldes der olympischen Sieger.

Ich bin nicht gemeint, dem Historienmaler anzurathen, er solle seine Werke aus einer Menge von Caricaturen zusammensetzen, wie die des Hogarth und einige unserer gegenwärtigen Künstler sind; da aber kaum irgend ein Charakter so fad ist, daß nicht Shakespeare oder Fielding im Stande gewesen wäre, etwas Eigenthümliches an demselben zu entdecken, so ist auch schwerlich ein Gesicht so leer, in dem sich nicht einige unbedeutende Züge finden, die ein geschickter und sinniger Künstler brauchen kann, wiewohl es sich selten oder niemals ereignet, daß der Charakter eines Gesichts so kräftig und vollkommen ausgebildet ist, um an und für sich zum Helden eines Gedichts oder Gemäldes dienen zu können, wenn er nicht von der pflegenden Hand des Dichters oder Künstlers berührt und verschönert wird.

Porträtmalerei dürfte für den Maler dasselbe seyn, was die praktische Kenntniß der Welt für den Dichter ist, wofern er sie als eine Schule betrachtet, durch welche er sich die Mittel der Vollendung in seiner Kunst anzueignen vermag, nicht aber als den Gegenstand dieser Vollendung.

(Der Beschluß folgt.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 52.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 27. Juni 1833.

Kunsttheorie.

Edmund Burke an James Barry.

(Beschluß.)

Praktische Kenntniß der Welt gab den Gedichten Homer's und Shakespeare's diese Ueberlegenheit, welche sie noch bis jetzt über alle gleichartigen Werke behaupten, und die philosophische Achtsamkeit auf die Nachahmung der gewöhnlichen Natur (worin das Ziel der Porträtmalerei liegt) verlieh der römischen und bolognesischen Schule diese Ohnmacht über die florentinische, die in theoretischen Kenntnissen so hoch stand.

Es thut mir um so mehr leid, gerade diese Seite der Kunst von Ihnen getadelt zu sehen, weil dieß kleinlichen Krittlern Gelegenheit geben wird, zu behaupten, Sie tadeln mit einer gewissen Pedanterei, die allen Künsten und Wissenschaften anhange, dasjenige, was Sie selbst nicht erreichen können. Ich bin einer von denen, die da glauben, daß Sie es erreichen können, wenn Sie Ihre Aufmerksamkeit nach jener Seite hin richten wollen, und ich wünsche aufrichtig, Sie thäten es, weil es keinem Zweifel unterliegt, daß, wenn Sie das Talent der Nachahmung auch nur in dem Grade wie Hr. Gainsborough besäßen, und dasselbe mit dem poetischen Geschmack und Genius vereinigten, der gegenwärtig Ihre Werke belebt, Sie in England seit dem Wiederaufleben der Künste der erste Meister seyn würden.

Darin stimme ich ganz mit Ihnen überein, daß die Wuth unserer Landsleute, verdienter oder unverdientermaßen zu ihren Bildnissen fortzueilen, dem Fortschreiten der Kunst ein großes Hinderniß entgegenstellt, denn sie macht diesen Zweig gewinnreicher als jeden andern und bringt große Talente dahin, ihn als den letzten Zweck ihrer Kunst zu betrachten, statt daß sie ihn nur als Mittel zum höheren Zweck ansehen sollten.

Auf der entgegengesetzten Seite ist ein anderer Irrthum nicht weniger verderblich; er besteht in der Verachtung, die unsere jungen Künstler geflissentlich gegen das geringere Detail der Natur in sich zu nähren suchen, um in dem voreiligen Ehrgeiz Compositionen auszuführen, ehe sie hinlänglich vertraut sind mit den Bedingungen ihrer Elemente. Viele Künstler des Alterthums, so erzählt man uns, widmeten ihr ganzes Leben einer einzigen Composition. So Apollodor, der Schöpfer des Laokoon, und Lysimachus, der Urheber des berühmten Herkules, der von den Kreuzfahrern bei der Eroberung von Konstantinopel im 13ten Jahrhundert zugleich mit vielen andern der erhabensten Erzeugnisse griechischer Kunst zerstört wurde *). Es soll damit nicht die Voraussetzung ausgesprochen werden, als ob diese großen Künstler eine Reihe von Jahren auf das Bearbeiten eines Marmorblocks verwendet hätten, sondern daß der ansehnlichste Theil ihrer Zeit dem Naturstudium gewidmet war, besonders den umfassenden und verschränkten Zweigen der Physiologie und Pathologie, um sich dadurch für die vollkommene Ausführung der großen Werke, die sie entworfen hatten, tüchtig zu machen.

Diese Wissenschaften sind in gewisser Weise von den Neuern vernachläßigt, aber der Urheber des Laokoon hatte darin eine so tiefe Einsicht als Haller oder Gaubius, und deßhalb vermochte er diese Gediegenheit des Ausdrucks hervorzubringen, welche durch den ganzen Körper waltet, vom Gesicht aus durch jeden Muskel bis zu den Spitzen der Zehen und Finger. Einst sagte mir jemand, der viele Jahre an Versuche und Nachforschungen dieser

*) Burke, der aus dem Gedächtniß schrieb, verwechselt den Apollodorus mit Polydorus, welcher bekanntlich im Verein mit Agesander und Athenodorus den Laokoon verfertigte, und statt Lysimachus wollte er wahrscheinlich Lysippus schreiben, dessen kolossaler Herkules von Tarent nach Rom und später nach Constantinopel versetzt wurde, wo er zu Grunde ging. Daß es auch mit der langen Zeit, welche die Künstler an den erwähnten Werken zugebracht, nicht seine volle Richtigkeit hat, thut hier nichts zur Sache.

Art darangesetzt hatte, daß jede seiner gemachten Entdeckungen ihm neue Schönheiten in der wundervollen Gruppe des Laokoon eröffnet hätte, und daß ein vollkommenes Verständniß derselben eine vollständigere Kenntniß des menschlichen Körpers verlangte, als die meisten Anatomen sich zu verschaffen suchen. Es reicht nicht hin, die Formen, Lagen und Verbindungen der wesentlichen Theile der thierischen Maschine zu kennen, wir müssen auch die feinen Abwechslungen verstehen, die in ihren durch manichfaltige Seelenstimmungen, Kummer, Todesangst, Raserei hervorgebracht werden. Ohne dieß mögen wir glänzende Compositionen und anmuthige Figuren hervorbringen, doch werden wir uns nie der Vollendung nahen, zu welcher die Alten gelangten. Eine Vollendung, für welche, wie ich fürchte, der Zustand des modernen Gesellschaftswesens eine unübersteigliche Hemmung ist. Ein Staatslenker, wie Perikles war, könnte es vielleicht überwinden, allein in Erwägung des gegenwärtigen Erziehungs-Systems ist die Erscheinung einer solchen Persönlichkeit kaum möglich. Das Gute vom Schlechten zu unterscheiden, ist Vielen verliehen; aber das eben nur Gute von dem wahrhaft Vortrefflichen zu unterscheiden, ist Wenigen verliehen, und sehr selten trifft es sich, daß einige dieser Wenigen Könige oder Minister sind, fähig und gesonnen, einen Künstler dafür zu belohnen, daß er seine ganze Zeit Einem Werke gewidmet hat, was er thun muß, will er es zur wahren Vortrefflichkeit erheben.

Ein anderer irriger Grundsatz ist gegenwärtig äußerst allgemein, und die Hauptursache unseres verkehrten Geschmackes. Er liegt in der Verwechslung zwischen Größe der Gestalt und Größe der Behandlung, so wie in der Einbildung, daß der Umfang der Leinwand oder das Gewicht des Marmors beitragen könne, einem Gemälde oder einer Statue Erhabenheit zu geben. Die einzige Art des Erhabenen, welche der Maler oder Bildhauer bezwecken soll, besteht darin, durch gewisse Verhältnisse und Lagen der Glieder und Züge diese Strenge und Würde des Geistes, diese Kraft und Thätigkeit des Körpers auszudrücken, welche uns befähigen, große Handlungen aufzufassen und auszuführen. Wofern der Raum, in welchem sie dargestellt werden, groß genug ist, daß der Künstler dieselben aus der Entfernung, in welcher das Werk gesehen werden soll, deutlich für das Auge des Beschauers hervortreten lassen kann, ist er groß genug.

Ein Raum, der über den Gesichtswinkel hinausgeht, dient bloß dazu, das Auge zu zerstreuen, zu verführen und die Aufmerksamkeit zu theilen. Die Darstellung gigantischer und ungeheuerer Gestalten hat an sich selbst nichts Erhabenes, weder in der Poesie noch in der Malerei, die lediglich vom Ausdruck abhangen. Wenn Claudian einen Riesen beschreibt, wie derselbe einen Berg auf seine Schultern nimmt, nebst einem Fluß, der von dessen Rücken herabläuft, so ist darin nichts Erhabenes, denn es thut sich hierbei keine Größe des Ausdrucks hervor, sondern bloß rohe Kraft; aber wenn Homer den Achill schildert, wie derselbe gegen die Mauern von Troja vordringt, angethan mit göttlicher Waffenrüstung, gleich dem herbstlichen Gestirn, das Fieber, Pest und Tod bringt, so erblicken wir alle die furchtbaren Eigenschaften dieses Heiden, noch furchtbarer herausgestellt durch ihren Contrast mit der ehrwürdigen Gestalt des Priamus, der auf den Mauern von Troja steht und beim Anschauen der nahenden Gefahr sein weißes Haar zerrauft. Das ist das wahre Erhabene, alles Andere ist Spiel und Wind. Ein Toller kann einen Riesen beschreiben, wie derselbe von London nach York schreitet, oder einen Geist, wie dieser von Berg zu Berg wandelt, aber es gehört Genius, ein in menschlichen Dingen erfahrener Genius dazu, einen vollendeten Charakter zu zeichnen, mit allen den Vorzügen und Uebertreibungen, den Tugenden und Schwächen eines großen und schwunghaften Geistes, so daß wir wechselsweise den Helden bewundern und dem Menschen unser Mitgefühl schenken, frohlocken und triumphiren über seine Tapferkeit und seinen Edelmuth, schaudern vor seiner Wuth und jammern über sein Mißgeschick. Das ist der Achilles des Homer, ein Charakter, der auch in Miniatur derselbe bleibt, den der Dichter aus der Natur nahm und dann nach seinen eigenen erhöhten Begriffen gestaltete und verschönerte. Hätte er ihn gezeichnet mit großen Tugenden und Gaben, ohne große Leidenschaften, so würde er unnatürlich geworden seyn, und ohne Zweifel uninteressant; denn ein mächtiger Geist hat zur Begleitung eben so nothwendig heftige Leidenschaften, als ein großes Feuer große Hitze.

Derselbe Grundsatz, welcher Homer leitete, sollte den Maler leiten in seinem Naturstudium. Er sollte zuerst darauf ausgehen, zu kopiren und nicht zu schaffen; erst wenn sein Geist hinlänglich mit Materialien ausgestattet und seine Hand hinlänglich in der Kunstübung gestärkt ist, dann laßt ihn auswählen, verbinden und versuchen, etwas Höheres hervorzubringen als die gewöhnliche Natur, obwohl es derselben nachgebildet ist. Mag er sich aber ja nicht einbilden, daß, weil er große Gegenstände hervorbringen kann, er darum auch sofort gediegene hervorzubringen vermöge, oder daß, wenn er eine weite Leinwandfläche mit kühnen und flüchtigen Skizzen bedeckt hat, er damit ein schönes Bild, eine erhabene Composition zu Stande gebracht habe. Solche Werke, verglichen mit den schönen und lebendigen kleinen Compositionen der bolognesischen Schule, bringen mir Claudians Gigantenschlacht vor die Seele, verglichen mit Virgils Bienenschlacht. In der ersten sind alle Gegenstände angemessen, aber Handlung und Ausdruck anschweifend und abgeschmackt, und das Ganze kalt und

uninteressant. In der letzten sind die Gegenstände wirzig, aber Handlung und Ausdruck kühn und belebt und das Ganze warm, klar und geistreich. Ich habe einen großen Carton geschen, kopirt nach dem kleinen Bilde von Raphael, der Vision des Ezechiel, worin der Kopist sicherlich glaubte die Idee des Urhebers erweitert und verherrlicht zu haben, aber da er die Majestät der Gesichtszüge nicht erreichte, welche das Original ungeachtet seines geringen Umfangs so erhaben macht, ist die Copie anstatt hehr — lächerlich geworden.

Mit großem Mißbehagen habe ich in den letzten Jahren bemerkt, daß dieser Geschmack für das falsche Erhabene in England festen Fuß gefaßt hat, besonders unter den Künstlern. Ich setze dieß größtentheils auf Rechnung gewisser Compositionen, welche von selbstischen Vorurtheilen herausgestrichen und von der leichtgläubigen Unwissenheit bewundert worden sind, aus keiner andern Ursache, als weil man dieselben nicht verstanden hat. Wenige Leser nehmen sich die Mühe, selbst zu prüfen, so daß, wird ein Werk mit großem Pomp und unter der Sanktion großer Namen in die Welt eingeführt, dessen wirkliche Verdienste nur von Wenigen erwogen werden, während die Menge mit der Bewunderung zufrieden ist, weil die Bewunderung zur Mode gehört. Unter solchen Umständen ist jedes hochtrabende und sinnlose Werk seines Erfolgs gewiß, da der Pomp blendet und die innere Leere verwirrt, beides vortreffliche Mittel, sich Respekt zu verschaffen.

Auf diese Weise allein ist meines Erachtens der Beifall und die Bewunderung zu erklären, welche den elenden Rhapsodien zu Theil geworden sind, die Macpherson unter dem Namen des Ossian bekannt gemacht hat. Sie wurden mit großem Pomp, als Produktionen eines alten Barden, in die Welt eingeführt und durch die ehrwürdige Autorität des Dr. Blair empfohlen, welchem alle National-Vorurtheile der Schotten hülfreich zur Seite standen. Wenige mochten daher einräumen, daß sie ihnen nicht gefielen, und noch Wenigere waren kühn genug, um offen ihr Mißfallen auszusprechen. Daher wurden sie von Vielen für ein Panier des wahren Geschmacks und des Erhabenen gehalten, wie denn der Verfasser selbst sie mit Bescheidenheit dafür erklärte. Die Folge davon war, daß der wahre Geschmack verdeckt und gigantisches ausschweifendes Flitterwerk an die Stelle einfacher Würde und natürlicher Erhabenheit eingeführt wurde. Ich gebe die Verbreitung dieses falschen Geschmacks jenen Gedichten Schuld, weil ich so viele Künstler sehe, die nach ihnen gearbeitet haben und deren Werke sämmtlich die Spuren derselben tragen; in der That kann es kaum anders seyn, da die Gedichte selbst (wie sie uneigentlich genannt werden) nichts als ein verwirrtes Gemisch von Flitter und Bombast sind, wie jeder es schreiben könnte, der Unverschämtheit genug hätte, so etwas bekannt zu machen. *) Modeschriftsteller haben einen großen Einfluß auf den Geschmack einer Nation. Unstreitig verdarben Seneca und Lucian jenen der Römer, so gewiß als Homer den der Griechen bildete. Der Schild des Achilles enthält alle Schönheiten der malerischen Composition, die je erdacht worden sind, und Phidias gestand, daß er allen Ausdruck von Majestät, den er seinem Jupiter zu geben vermocht habe, dem Homer schuldig sey.

Warum wollen unsere Künstler nicht fortfahren, dieser reichen unerschöpflichen Mine nachzugehen, anstatt die phantastischen Bilder jedes Irrwisches zu kopiren, der gerade die Aufmerksamkeit des Tages fesselt? Ich bin überzeugt, daß ein richtiges Verständniß des Homer, zumal in seiner eigenen Sprache, mehr zur Vervollkommnung eines wahren Geschmacks beitragen dürfte, als alle metaphysischen Kunsttraktate, die je geschrieben worden sind oder noch geschrieben werden können, denn dergleichen Traktate können bloß sagen, was wahrer Geschmack ist, Homer dagegen zeigt dieß allenthalben. Er zeigt, daß das wahre Verdienste immer das Einfachste und jederzeit Natürliche ist, daß es mehr in der Behandlung als im Gegenstand besteht und von einem guten Dichter oder Maler so ziemlich in jedem Theile der Natur gefunden werden kann.

Könnte diese Wahrheit je Geltung erlangen, so würde, mein' ich, damit ein großes Hinderniß für das Fortschreiten der Künste hinweggeräumt seyn. Da aber das Vorurtheil obwaltet, daß großen Werken eine große Ausdehnung gebühret und daß erhabene Compositionen nur in einem großen Raume ausführbar sind, so können letztere unmöglich oft unternommen werden; denn der Umfang der Zimmer und die Art sie einzurichten, um die Häuser nach Erforderniß des nördlichen Klimas wohnlich zu machen, schließt weit umfassende Gemälde aus. Dieß Vorurtheil ist ein modernes Gewächs, denn die übermäßige Größe der Gemälde des Polygnotus zu Delphi ist niemals in den feiner gesitteten Zeiten Griechenlands der Nachahmung werth gehalten worden, sondern blos der Vertheidigung fähig in Absicht auf die reiche Mannichfaltigkeit der poetischen Schönheiten, womit der Geist des Künstlers sie erfüllte. Die schönsten Werke des Apelles und Zeuris waren entweder Figuren oder Compositionen, die nicht über drei, höchstens fünf Figuren hinausgingen.

*) Es bedarf wohl keiner Bemerkung darüber, daß Burke zu hart über Macpherson urtheilt, da der Hauptgesichtspunkt in Beziehung auf den Gegenstand seines Schreibens auch hier unbestreitbar der richtige ist.

Da ich diese Bemerkungen weiter ausgeführt habe, als es anfänglich meine Absicht war, so verschiebe ich es, näher auf Ihr Werk einzugehen, bis ich Ihre Meinung über das bereits Niedergeschriebene kenne, welche ich, scheint es Ihnen der Mühe werth, dabei zu verweilen, zu senden bitte an R. J. L. Kasgobaum, Pall Mall.

Rußland.

Bei Kertsch hat man unter Hügeln zwei uralte, sehr schöne Grabmäler gefunden; das eine durch seine Größe, das andere durch die vortrefflichen Zeichnungen, mit denen sein Inneres geziert ist, ausgezeichnet. Die Aufgrabung des etwa vier Werften von der Stadt entlegenen goldenen Hügels, wo schon im vorigen Jahrhunderte Mancherlei gesucht und gefunden worden war, begann von der östlichen Seite, wo man eine Reihe stufenartig gelegter Steine bemerkte. Anfangs stieß man auf Steinschutt, dann auf Trümmer von Quadern aus einem weichen Steine, endlich zeigten sich Mauern, die eine Vorthüre oder Eingang in das Grabmal bildeten. Das Gewölbe, das nach zwei Seiten mit einem Vorsprunge gebaut ist, ist auf der nördlichen Seite ein wenig eingestürzt. Dieser Durchgang, der in der Länge 9, in der Breite 1½, in der Höhe ungefähr 4 Saschenen beträgt, ist zur Hälfte mit Erde vollgeschüttet und oberhalb durch dicke Balken festgehalten, die aber durch die Länge der Zeit völlig vermodert sind. Weiterhin zeigt sich die Oeffnung in das Grabmal selbst, das wie ein runder Saal gebaut ist mit einem durch Vorsprünge gebildeten Gewölbe in konischer Form. Im Durchmesser hat es 3 Saschenen, in der Höhe 1½, mit dem Gewölbe aber, das mit einer gewissen harzigen Substanz von dunkelvioletter Farbe bedeckt ist, 6 Saschenen. Im Innern, dem Eingang gegenüber, ist eine Thüre, aber mit Steingebröckel zugeschüttet. Alles im Grabmal ist umgewühlt, Steine des Gewölbes, Stücke von Särgen, Todtengebeine lagen umher. Es muß demnach schon früher das Grab aufgegraben und beraubt worden seyn; an der Vorthüre fand man noch eine Kupfermünze von Mithridat III. — Von der westlichen Seite desselben goldnen Hügels grabend, fand man ein anderes Grabmal, 6 Sasch. tief unter der Oberfläche, übrigens aber von sehr gewöhnlicher Form, Maaß und Bauart.

Außer dem goldenen Hügel, der sich durch seine Größe und Gestalt vor allen in der Umgegend von Kertsch-Jenikale befindlichen Erdhügeln auszeichnet, liegt an dem Abhange des Berges Mithridates in der Nähe des Grabens, der die Königstadt Panticapäum umschloß, ein breiter Hügel, vor den anderen durch seine Größe und regelmäßige konische Form kenntlich. Nachdem man 2 Saschenen tief gegraben hatte, zeigten sich Stücke zerbrochener Vasen, sorgfältig gearbeitete Krüge von 5 Fuß Höhe und seltsamer Form, die mit verbrannten Gebeinen, kleinen goldenen Reifen, Opfergeräthschaften und einigen andern unbedeutenden Dingen angefüllt waren. Halbsichtbare Inschriften bezeichnen die Namen der Todten oder der Künstler. Auf einer andern Seite dieses Hügels fand man bei der Nachgrabung zwei Quadern von weichem Stein mit menschlichen Figuren im Relief und der Aufschrift: ΕΡΜΙΣ ΦΑΝΝΑ ΧΑΙΡΕ und ΦΙΛΟΤΑΣ ΚΑΙ ΤΙΟΣ ΦΙΛΟΝΔΗΣ ΧΑΙΡΕΤΕ. Später fand man auf diesem Wege ein Grab mit einer Vorthüre. Leider war es früher schon aufgegraben und der Boden zerstört. 4½ Sasch lang, kaum 1 Sasch. breit und 1 Sasch. ¾ Arsch. (etwa über 9 Fuß) hoch, war es aus weichen gesägten Steinen erbaut, mit einem Gewölbe, das nur auf zwei Seiten Vorsprünge hatte, mit Stuccatur verziert und bemalt war. Ueber der Thüre war eine männliche Figur abgebildet mit sehr schönen Umrissen, ein Körbchen mit Blumen in der Hand, und auf der gegenüber liegenden Mauer auf gleicher Höhe mit dem Gewölbe zwei Pfauen, die aus einer Vase tranken. Weiter unten war der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen dargestellt, an den Seitenmauern Vögel auf Zweigen, an den Vorsprüngen des Gewölbes Arabesken und Blumenguirlanden. Alles, was sonst noch übrig war, war mit Rustiken bedeckt. Der größte Theil der Zeichnungen war erhalten, einige jedoch mit der herabfallenden Stuccatur zu Grunde gegangen.

Diese Nachgrabungen sind im Jahre 1832 angestellt worden. Der Bericht, von welchem Gegenwärtiges den Auszug gibt, steht in der nordischen Biene vom 15. (27.) Februar 1833, und ist gleichfalls in Nro. 122. des Auslandes ausführlich abgedruckt.

Italien.

Vor nicht gar langer Zeit wurde in Brescia ein Tempel des Mars aufgefunden, und während man ihn unter dem Schutt und Erdreich, womit er bedeckt war, hervorgrub, stieß man auf die vergoldete Bronzebildsäule einer Victoria, welche die Künstler für vollkommener halten, als alle Statuen, auf deren Besitz Mailand, Venedig und Neapel stolz sind. Indeß wurden die Ausgrabungen fortgesetzt und der Tempel ist bereits ganz aufgedeckt. Man hofft auch noch auf andere Gebäude zu stoßen. (Ausl.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 53.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 2. Juli 1833.

Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833.

Eine reichhaltigere, oder wenigstens eine zahlreichere Kunstausstellung als die letzte, hat Paris noch nicht gesehen. Der gedruckte Katalog gibt 3318 Nummern an, also 314 mehr als bei der Ausstellung vom J. 1831 zu sehen waren. Letztere hatte aber nach einem Zwischenraume von mehreren Jahren statt gehabt, wogegen seit der letzten Ausstellung nur 2 Jahre verstrichen sind. Der Katalog zeigt zuerst 2148 Malereistücke an, worin jedoch auch die Aquarellzeichnungen begriffen sind; die Bildhauerstücke erstrecken sich von Nro. 2149 bis 2662; dann folgen von 2663 — 2710 die architektonischen Zeichnungen; von 2711 — 2826 die Kupferstiche; ferner von Nro. 2827 — 2925 die lithographirten Blätter. In einem Anhange werden dann noch angezeigt von Nro. 2926 — 3230 hinzugekommene Malereien, von Nro. 3231 — 3271 Bildhauerstücke, von 3272 — 3293 Bauriße, von Nro. 3294 — 3306 Kupferstiche, von Nro. 3307 an 3318 lithographirte Blätter. Die Zahl der Oelgemälde beläuft sich über 2000. Natürlich waren 2 Monate nicht hinlänglich, um alle diese Stücke gehörig zu betrachten und zu schätzen, man hätte denn sich mit nichts anderm abgeben müssen. Die Ausstellung nahm nicht allein die so ungeheuere lange Bildergallerie im Louvre ein, sondern auch den großen Mittelsaal, die sogenannte Galérie d'Apollon, und noch ein Halbdutzend Säle im Louvre. Für die Bildhauerstücke war wie gewöhnlich das Erdgeschoß genommen worden, und hier standen die Stücke eben so gedrängt zusammen, wie oben die Malereien. Um den Künstlern zu genügen, welche sich oft beklagen, daß ihre Stücke schlecht beleuchtet werden, hatte man während der Ausstellung mehrmals viele Stücke versetzt. Die beste Beleuchtung ist unstreitig diejenige des großen Saales, weil hier das Licht in Fülle von oben herabfällt, und es in diesem Saale überall gleich hell ist. Dieser Saal wird daher auch vorzugsweise den besten Stücken, und ferner den größten vorbehalten, weil hier ungeheuere Mauern den Künstlern zu Gebote stehen, was in den Seitengallerien nicht der Fall ist. Auch ist der Saal vortrefflich dazu geeignet, die Zuschauer in der gehörigen Entfernung von den großen Gemälden zu halten, die nicht in der Nähe besehen werden dürfen, um richtig beurtheilt zu werden.

In Hinsicht der Hauptwerke dieser Ausstellung haben sich die Kunstrichter in Paris so ziemlich gleichlautend ausgedrückt; über kleinere Stücke aber weichen sie von einander ab. Uebrigens bildet sich in Paris sogleich nach der Eröffnung der Ausstellung eine Art von öffentlicher Meinung über die Meisterwerke bei derselben, und dieser huldigt dann bald die zur Bildergallerie hinströmende Menge. Nicht ein Atel oder auch nur ein Otel dieser außerordentlich zahlreichen Sammlung kann hier beschrieben werden. Man wird sich also auf solche Stücke beschränken müssen, welche entweder vom Publikum besonders beachtet, und in den Tagesblättern besprochen worden sind, oder doch in irgend einer Hinsicht merkwürdig waren.

Court. Dieser Maler hat 15 Stücke ausgestellt, meistens Porträte; 2 oder 3 wären hinreichend gewesen, um seinen Styl zu bezeichnen. Das größte und einzig merkwürdige Gemälde von ihm ist sein Boissy d'Anglas, eine große Darstellung, die er, wenn ich nicht irre, für die Deputirtenkammer verfertigt hat, nachdem er bereits eine große Skizze dieses Gemäldes ausgestellt hatte. Leider ließ aber die Skizze mehr erwarten, als er in der Ausführung des großen Gemäldes geliefert hat. In der Schreckenszeit (1795) wurde der Nationalkonvent von einem Haufen wüthender Leute aus dem Volke angegriffen. Der Deputirte Feraud, welcher sich ihm widersetzen wollte, wurde niedergemacht, sein Haupt auf eine Picke gesteckt und gegen den Stuhl des Vorsitzers Boissy d'Anglas erhoben. Dieser verlor keineswegs seine Geistesgegenwart und neigte sich ehrerbietig gegen das Haupt seines unglücklichen Collegen. Diesen letzten Augenblick hat Court darstellen wollen. Der Konvent

ist in der größten Bestürzung, der ganze Saal geräth in Aufruhr, der Staub verhüllt zum Theil das hier Vorgehende. Leider hat Boissy d'Anglas nichts Edles in seinem Aeußern, in seiner Haltung. Andere Personen gesticuliren zu viel. Das Tageslicht ist gut, aber der gesammte Ton des Gemäldes hat etwas Graues und Grelles, das unangenehm abstößt. Um gerecht zu seyn, muß man gestehen, daß der von Court gewählte oder ihm aufgegebene Vorwurf einer der schwierigsten war, den er hätte auffinden können Einen ganzen Saal voll in Leidenschaft gerathener Personen darzustellen, war eine Aufgabe, die schwerlich der geschickteste Künstler befriedigend hätte lösen können.

Horaz Vernet. Acht Gemälde sind von ihm zu schauen, und zwar 2 historische, und 6 Porträte, unter letztern ein Porträt des jetzigen Königs. Sein Hauptgemälde ist Raphael im Vatikan, oder eigentlich das Zusammentreffen Raphaels und Michel Angelos, welcher letzterer, zufolge einer bekannten Anekdote, dem ihm mit einem Gefolge von Schülern begegnenden Raphael sagte: Ihr geht ja wie ein General mit einem zahlreichen Gefolge umher, worauf Raphael eben nicht höflich geantwortet haben soll: Und ihr geht ja allein, wie der Henker! Ist die Anekdote wahr, so haben beide wahrscheinlich lachend so etwas gesagt. Der Maler hätte sie daher auch scherzend darstellen sollen. Dann wäre aber ein kleines Genrebild, nicht ein großes Gemälde, vonnöthen gewesen. H. Vernet hat die Sache ernsthaft genommen, vermuthlich der historischen Wahrheit zuwider. Wer die Anekdote nicht kennt, sieht blos 2 Leute in ihnen, die sich einander am Eingange des Vatikans begegnen. Wahrscheinlich ist es Vernet darum zu thun gewesen, den Vatikan, den er, als Direktor der französ. Kunstschule in Rom, beständig vor Augen hat, darstellen zu können, und die beiden größten Künstler ihrer Zeit dabei. Seine schickliche Manier läßt sich in diesem Gemälde nicht verkennen. Die Darstellung ist gut angelegt, der Ton des Ganzen lobenswerth; doch hat diese Arbeit keine hervorstechende Eigenschaft.

Noch ein zweites Gemälde war von ihm da, der sich zum Hôtel de ville begebende Herzog von Orleans, jetziger König, am 31. Juli 1830. Was seine Porträte betrifft, so scheint er sich mehr Mühe gegeben zu haben, als er gewöhnlich zu thun pflegt, und dennoch hat man geurtheilt, daß die Porträtmalerei seine Sache nicht sey. Horaz Vernet hat sich durch die Darstellung populärer Vorwürfe während der Restaurationszeit einen außerordentlichen Ruf erworben. Auf diesen Ruf lebt er jetzt so fort, und glaubt noch immer, es sey genug, wenn er nur etwas Neues liefere. Aber an Geschicklichkeit in der Entwerfung eines großen Sujets thut es ihm kaum einer zuvor.

Baron Gros. Einer der sogenannten Maler des Kaiserthums, dessen glänzende Zeit auch verschwunden zu seyn scheint. Er, der sich im Schlachtenmalen auszeichnete, und zuletzt die ungeheuere Kuppel der Genovefakirche bemalte, hat einmal die leichte graziöse Art versuchen wollen, und von einem Geschichtschreiber Anakreon werden wollen. Man sah von ihm, außer einigen Porträten, einen von der Biene gestochenen, und sich bei Venus beklagenden Amor. Ach, seufzten die Kunst-Liebhaber, wo ist Gros der Schlachtenmaler!

Granet. Die Manier dieses Künstlers ist weltbekannt. Man weiß, daß er fast immer nur unterirdische Gewölbe, Kapellen, Dieselstorien u. s. w. malt, und besonders glücklich in der Darstellung des in solche Gewölbe fallenden Lichtes ist. Was er dießmal lieferte, hatte zwar keinen Vorzug vor seinen ältern Arbeiten, es ist gerade in derselben Art, und hat dieselben Fehler, besonders eine etwas schwerfällige Zeichnung. Das größte seiner neuen Gemälde stellt ein dunkles Gewölbe zu Tunis vor, in welchem die Redemptions-Mönche christliche Sklaven loskaufen. Im Hintergrunde erblickt man das helle Tageslicht, wovon ein schwacher Theil des geräumigen Gewölbes etwas erhellt wird, so viel wenigstens, daß man Alles erkennt. Die Figuren sind wie belebt; das auf die Kleidung und die Waffen fallende Tageslicht ist vortrefflich. Man hat bemerkt, daß Granet hier zum erstenmal das Sujet ganz erfunden hat, anstatt, wie gewöhnlich nur eine von ihm gesehene sonderbare Oertlichkeit darzustellen. Aber wahrscheinlich hat er dieses dunkle Gewölbe irgendwo vorgefunden, und blos seine Sklaven und seine Ordensbrüder hineingesetzt.

Ein viel kleineres Gemälde von ihm ist das Refektorium der Franziskaner, welche, ungefähr 10 an der Zahl, ihr sparsames Mahl verzehren, während einer auf dem Katheder aus einem Erbauungsbuche vorliest. Die Mönche sind alle verschiedenartig beschäftigt, oder haben verschiedene Attitüden, aber alle so natürliche, als ob Granet sie während eines Mahles abkonterfeyt hätte, was auch wohl der Fall seyn kann. Einer von ihnen schauet so sinnig auf seinen Krug, als ob er die Weisheit aus demselben ergründen wollte. Ueberhaupt sind diese Mönchsköpfe, besonders die auf dem Vordergrunde, voll Charakter. Uebrigens sind die Figuren etwas rauh dargestellt, und wie ausgeschnitten und wieder aufgeklebt, vermuthlich um in der Ferne mehr Wirkung hervorzubringen.

Ein 3tes ähnliches Gemälde ist das Benedicite des heil. Dominikus und der Franziskanerbrüder. Das 4te und letzte stellt das Innere eines Gebäudes in der Provence vor.

Graf de Forbin. Der Generaldirektor der königl. Museen ist schon lange nicht allein als ein guter Schrift-

steller, sondern auch als ein geschickter Maler bekannt. Sein Vesuv, sein Junee de Castro, und andere Gemälde haben ihm unter den Künstlern einen nicht unbedeutenden Ruf erworben. Sein Styl ist zwar nicht der natürliche der großen alten Meister, er sucht vielmehr durch die künstlichen Mittel der neuern Schule, besonders durch den Wiederschein und glänzende Farben Effekt hervorzubringen. Dießmal hat er ein unterirdisches Bazar zu Cairo, wo Sklaven und Mumien (eine sonderbare Vereinigung) feil sind, dargestellt. Das Gemälde hing nicht weit von Granets unterirdischem Gewölbe, so daß man den etwas schwerfälligen aber natürlichen Styl des letztern mit dem leichten, glänzenden, aber künstlichen des Grafen vergleichen konnte. Gr. v. Forbin hatte auch einen kleinen Roman hinzugedacht, um das Interesse seiner Darstellung zu erhöhen, welches jedoch ziemlich unnütz war. Eine junge Griechin, welche nämlich aus Verzweiflung sich während des Schlafes ihrer Wächter das Leben genommen hat, ist der Beweggrund einer Unterhandlung der Redemptionsbrüder mit dem Sklavenhändler, dem sie wenigstens den Leichnam des Mädchens abkaufen wollen. Ein magischer Schein fällt auf die Scene, und da hier von Lebenden und Todten die Rede ist, so ist dieser künstliche Wiederschein hier nicht allein nicht widerlich, sondern erhöht den Gesammteffekt. Die Figuren sind mit der dem Grafen eigenen Eleganz behandelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Raffael Morghen,

geboren zu Neapel, 19. Juni, 1758, gestorben zu Florenz, 8. April 1833.

Man kann den Namen dieses Mannes nicht aussprechen, ohne mit Dank und Rührung sich seiner glänzenden Verdienste um die Kupferstecherkunst zu erinnern, zu deren Lieblingen er seit einem halben Jahrhunderte gehörte, die er in Hinsicht der Technik und geistigen Auffassung zu einem schwer zu übertreffenden Grade der Vollkommenheit gebracht hat. Bei ihm vereinigten sich die glücklichsten Naturgaben mit unermüdetem Fleiße, Schärfe des Gesichts und Festigkeit der Hand mit dem Talente geistvoller Behandlung und eindringender Kenntniß malerischer Wirkung. Zu einer Zeit gebildet, wo die Kunst auf Abwege gerathen war, von denen nur große Talente sie retten konnten, indem sie sich einer gehaltlosen, flüchtigen aber das Auge bestechenden Manier, oder aber einer in das Gegentheil ausartenden widersetzten, hat er redlich das Seinige beigetragen, und der Zuruf des ganzen gebildeten Europa's, das in ihm den ersten Kupferstecher des Jahrhunderts anerkannte, belohnte reichlich sein verdienstvolles Streben. Ohne eigentliche wissenschaftliche Bildung, ohne ein gelehrter Forscher zu seyn, wie sein großer Nebenbuhler, der jüngere aber vor ihm heimgegangene Longhi, blieb sein Geist bis zu seinem hohen Alter jugendlich frisch, und Hand und Blick versagten auch dem Greise nie den Dienst.

Seit dem großen schönen Blatte des von den heitern und ernsten Göttinnen im Kreise umringten strahlenden Gottes bis zu der Transfiguration, war Morghens Ruhm fortwährend im Steigen und auf seiner lichtesten Höhe. Man kann in seiner künstlerischen Laufbahn vier Fasen annehmen: seine Jugendwerke bis zu dem genannten Bilde — die zweite Periode bis zur Rafael'schen Verklärung — seine dritte, etwa die zwei ersten Dezennien unsers Jahrhunderts, wo er sich meist mit dem Bildniß und Werken geringeren Umfangs beschäftigte; und endlich sein vorgerücktes Alter, welches die Madonna del Granduca, die Poesie, das Porträt Buonarotis u. a. hervorbrachte. Als er mit jugendlichem Eifer, in der Fülle seiner Kraft und des Reichthums seiner unerschöpflichen Mittel, sich mit jenen ersten großen Arbeiten beschäftigte, stach sein Lehrer und Schwiegervater Volpato die Logen, und freute sich mit väterlichem Wohlwollen des jüngern, das seine überragenden Talentes. Dann erschienen die großartige, einfachschöne und wahre Madonna del Sacco und jener Vandyck'sche Moncada, mit dem herrlichsten Pferde das je der Grabstichel hervorgebracht hat; endlich das Cenacolo, rührend schön, Nachklang der klassischen Epoche der Künste hingezaubert nach einem Urbilde, das nur noch in Trümmern seinen untergegangenen Glanz ahnen und betrauern läßt.

Nun folgten nacheinander die Transfiguration, deren Geschichte beweist, wie ernst und redlich Morghen es mit seiner Kunst meinte, die Bildnisse der Dichter und Lionardo's, Arbeiten für verschiedene Sammlungen, das Porträt Monsignor Turchi's, sein Raffael oder Bindo Altoviti, seine Fornarina, die sogenannte Madonna Laura, Lorenzo der Erlauchte nach Vasari; endlich, als letztes bedeutendes Werk — „hic labor extremus" — jene Poesie nach Carlo Dolci, die als das Juwel der Corsinischen Sammlung bewahrt wird. In allen Fächern versuchte er sich: Landschaft, Porträt und historisches Bild in den größten Dimensionen und in der kleinsten Form für das Andachtbuch. Die Vereinigung der Anwendung der kalten Nadel und des Grabstichels ist in seinen Werken in höchster Vollendung ausgeführt. Er entwarf seine Umrisse leicht und sicher; seine Taillen, durchgeführt und gebrochen, zeigen fast durchgehends das innigste Verständniß des Malerischen, so weit die verschwisterte Kunst es in sich aufnehmen kann und darf. Nirgend ist Schroffheit, nirgend tadelnswerthe Vernach-

lässigung — andere Künstler mögen glänzendere und größere Effekte hervorgebracht haben, aber keiner unter ihnen hat das Fleisch so zu behandeln verstanden wie Raffael Morghen.

Aber Ausstellungen, wo sie gegründet erscheinen, dürfen auch bei ihm nicht übergangen werden, und gerade um so weniger, da sein großes Talent natürlich berechtigt, einen größern Maaßstab anzulegen, indem es durch Beispiel so vieles gewirkt hat und noch wirken wird. Morghen hat sich dem vielfachen Tadel der Puristenschule ausgesetzt — man hat ihm vorgeworfen, daß sein Grabstichel sich in Erreichung von Effekten gefallen habe, welche dieser Kunst unmöglich sind. Man hat ihm vorgeworfen — und dieß mit mehr Grund — daß er sich in manchen Arbeiten zu einer unkräftigen Weichheit habe hinreißen lassen, welche an das Verblasene mancher Maler erinnert und in der Kupferstecherkunst nur dazu dient, die Charakteristik der Gegenstände zu schwächen und uns statt derselben schraffirte Flächen zu geben. Dadurch ist in den verweichlichten Porträts der italienischen Dichter und anderen Werken die Haltung und der Ausdruck zum Theil verloren gegangen. Daran reibt sich noch, daß bisweilen der Charakter des Originals in der Nachbildung nicht gehörig beobachtet ist, und wir nicht selten etwas vom Urbilde ziemlich Verschiedenes erhalten. Eben jene obenerwähnte Leichtigkeit im Entwurfe war auch mit daran Schuld: Morghen war kein strenger und genauer Zeichner, aber seine einfachen Umrisse mit der Nadel haben oft mehr Geist als seine ausgeführten Platten, wo zuweilen das Verschiedenartigste denselben Ton hat. Schon bei dem Cenacolo — in Hinsicht der künstlerischen Ausführung sein Meisterwerk und Musterbild für künftige Zeiten — wurde er gerade durch die individuellen Umstände, welche in dem Zustand des Bildes ihren Grund hatten, verleitet, seinem eigenen Schöpfergeiste mehr Spielraum zu gestatten, als vielleicht, strenggenommen, mit seiner Aufgabe verträglich war: später hat sich noch häufiger etwas Fremdartiges in seinen Arbeiten eingeschlichen. Man halte seinen sonst so meisterhaft gestochenen Kopf Lionardo's mit dem langen fließenden Barte neben das Original, und frage sich dann, ob dieser mildfreundliche Greis, den Morghen uns gibt, jenem exzentrischen Feuerkopfe gleicht, welchen Vasari und das Bild selbst uns darstellen.

Es ist sonderbar, Morghen hat keine bedeutende Schule gestiftet. Während Longhi die Auberloni, Garavaglia, Jesi gefolgt sind, gegenwärtig die Zierden der lombardischen Schule, können wir von den ältern Zöglingen Morghens, denn durch seine Stellung an der Florentiner Akademie seit 1792 doch vielfach günstige Gelegenheit geboten war, um einen wackern Kreis jüngerer Talente um sich her zu vereinigen, nur Fontana in Rom, Palmerini und Cautini in Florenz nennen, die sich alle drei nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Unter den Jüngeren verdient den Vorrang Antonio Perfetti, der die Darbringung im Tempel nach dem Frate, die Sibylla Domenichino's und einiges andere stach, worin er sich aber fast mehr zur Manier Toschi's und Auberlonis als zu der seines Meisters hinneigt. Ein großer Irrthum hat die Früchte, welche Morghens ausgezeichnetes Talent bei diesen seinen Zeitgenossen hätte stiften können, meistentheils zu Schanden gemacht: die Schüler, des Lehrers Glück, Sicherheit und Leichtigkeit auch ohne vorhergehendes tiefes Studium bemerkend, glaubten desselben auch für sich entbehren zu können. Aber bei ihrem schwächern Talent schlug dieses fehl, und daher kommt es, daß wir fast in keinem von ihnen ein richtigen, tüchtig geübten, den Charakter seines Urbildes treu und sicher wiedergebenden Zeichner finden.

Soviel aus der Ferne als Nachruf und Erinnerung beim Tode die'es großen Künstlers. Eine vollständige Sammlung seiner Werke dürfte gegenwärtig etwas sehr Seltenes seyn: vor einiger Zeit gelangte eine solche aus Morghens eigenen Händen in den Besitz eines meist in Paris lebenden Deutschen, Hrn. Schnell. Sein Leben schrieb Niccolo Palmerini, mit einem interessanten Verzeichniß seiner Arbeiten; manches Beachtungswerthe über ihn sagte Quandt in seiner Uebersicht der Geschichte der Kupferstecherkunst. Sein Bildniß stach Morghen selber alla punta secca, 1818, von welchem V. Biondi eine verkleinerte Nachbildung lieferte, ein anderes in Büsteform ist von dem mehrgenannten Palmerini.

Bupukbere, Mai 1833.

Rt.

In meinem Verlage hat so eben die Presse verlassen:

Thibault, J. T., Anwendung der Linien-Perspektive auf die zeichnenden Künste, aus dem Nachlaß des Verfassers herausg. von Chapuis; und übersetzt von A. Reindel. In 4 Lieferungen, mit 54 Kupfertafeln. Royal-Quart.

Erste Lieferung mit 6 Bogen Text und 11 Kupfertaf.

Der Pränumerations-Preis auf das ganze Werk ist 5 Thlr. oder 9 fl., und wird sogleich mit der Bestellung entrichtet. Der erste Subskriptions-Preis ist für jede Liefr. 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr., und bei Empfang derselben zu bezahlen. Mit dem Erscheinen der zweiten Liefr. (Ende August) hören obige Preise auf, und es tritt dagegen ein zweiter Subskriptions-Preis, und mit der vierten Liefr. der Ladenpreis ein.

Nürnberg, 18. Juni 1833.

Joh. Leonh. Schrag.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 54.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 4. Juli 1833.

Romanische Baukunst.

Es ist bekannt, daß, nachdem die eigentliche römische Baukunst untergegangen war, und ehe durch Ausbildung der Spitzbögen die deutsche Baukunst sich entwickelte, zwischen beiden in der Mitte, als eine Tochter von jener, und als die Mutter von dieser eine Architectur steht, welche man die byzantinische genannt hat, und welche von Hrn. Dr. Sulpiz Boisserée füglich die romanische genannt wird. Dieser ausgezeichnete Kenner Alles desjenigen, was auf Kunst und Sitte des Mittelalters Bezug hat, nachdem er in seinem großen und wichtigen Werke über den Cölner Dom die ganze Lehre der deutschen Baukunst umfaßt und an ihrem größten und sinnreichsten Musterbau vollständig erläutert hat, wurde nun durch seine Studien zu jener fernen und dem Römischen näher liegenden Form zurückgeführt und faßte den ersprießlichen Entschluß, sie ebenfalls einer besondern Behandlung zu unterwerfen. Der Ausführung desselben verdanken wir das so eben vollendete Werk

Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhunderte am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt, 1833 (in Folio, Text S. 41. Steinzeichnungen 72, darunter zwei colorirt).

Treu seiner bekannten und bewährten Methode, in einer Kunst, die, aus dem Geist der Zeiten hervorgegangen, ihm gemäß ist und in ihm beruht, darum aber auch jede Willkühr ausschließt und jede zufällige Combination abstößt, vor allem durch Beispiele zu lehren, hält er sich an eine Reihe historischer Denkmale, über deren Zeitalter und Bestimmung man sichere Nachrichten aufbringen kann, und läßt sie mit genauer Angabe über ihre Stifter und Erweiterer und die Veränderungen, welche sie später gelitten, in saubern und treuen Rissen und Abbildungen zur Vergleichung und Prüfung vorlegen.

Da aber keine andere Gegend so viele und so bedeutende Baudenkmale aus der ersten größern Hälfte des Mittelalters erhalten hat, als die Gegend am Niederrhein von Koblenz bis Köln, so hat sich der Hr. Verfasser beinahe ausschließlich an sie gehalten, und seinem Werke auch noch dadurch ein Verdienst erworben, daß er in ihm Zeichnungen von den wichtigsten jener Gebäude niedergelegt, welche in den letzten Zeiten vorzüglich während der französischen Occupation durch die Gleichgültigkeit und übertünchte Barbarei der modernen Zeit zu Grunde gegangen und abgebrochen worden sind. Ein solches Schicksal hat gleich das auf der ersten Platte abgebildete Werk, die Taufkapelle St. Martin in Bonn, wahrscheinlich das älteste von allen und dem siebenten Jahrhunderte, wo nicht einem frühern, angehörig, erfahren, welches Denkmal im Jahre 1812 niedergerissen worden ist. Der Verfasser vergleicht sie mit der Kirche des heil. Constantin in Rom und mit der des heil. Michael zu Fulda, beide um 4 Jahrhunderte getrennt, und doch unter sich mit der von S. Martin übereinstimmend. Der Verfasser bemerkt dabei, daß vom 6ten zum 7ten Jahrhunderte keine wesentliche Veränderungen der Baukunst stattgefunden haben, und daß selbst in den Zeiten, wo solche Veränderungen eintraten, und ziemlich lang nachher die alte Bauart bei manchen Gebäuden noch angewendet wurde.

Von besonderer Wichtigkeit ist die hierauf beschriebene und abgebildete Stiftskirche S. Maria auf dem Kapitol in Köln von Plectrudis, der Gemahlin des Pipin von Herstall gestiftet, welche sich mit ihrem Gemahl wegen der Beischläferin Alpais, der Mutter Carl Martells, entzweit und 696 nach Cöln zurückgezogen hatte, nicht nur wegen ihres Umfangs und ihrer Vollständigkeit, sondern auch wegen des Einflusses, den sie als das älteste bedeutende Werk dieser Gattung auf die Gebäude ausgeübt hat, die in dem nächstfolgenden Jahrhunderte am Rhein ausgeführt wurden. Diese aber dienten mehr oder weniger für ganz Deutschland zum Vorbilde; und

so nimmt denn die Marienkirche in der Geschichte der Baukunst eine wichtige Stelle ein.

Sie selbst ist unter dem Einflusse der Basiliken und der runden Kirchengebäude in Rom und Ravenna aus dem 4ten und 5ten Jahrhunderte entstanden, doch sind, wie S. 5 bemerkt wird, auch die Veränderungen zu bemerken, welche seitdem erfolgt waren.

„Das Kuppelgewölbe über dem Kreuz und die Stellung der Hauptkuppeln auf den freistehenden Säulen ist, wiewohl auf eigenthümliche Weise, jenen Rundgebäuden nachgebildet, und so ist die Rundung des Chors offenbar von der Basilika entlehnt. Dabingegen erkennt man in der Verlängerung des Chors und in der Wiederholung der Rundung oder Halbkuppel an den beiden Enden des Querschiffes eine entschiedene Entwicklung der Kreuzgestalt, welche in den ältern Basiliken entweder gar nicht, oder unvollständig vorhanden ist und im letztern Falle nur auf dem Bedürfnisse, den Raum in der Nähe des Altars zu vergrößern, entstanden zu seyn scheint."

Wir haben diese Stelle unter vielen ausgehoben, um zu zeigen, wie der seines Gegenstandes vollkommen kundige Mann die vorliegenden Urkunden der Baukunst benutzt, die Art derselben, die Entwicklung einer Gattung aus den andern, und die Absichtlichkeit des Einzelnen nachzuweisen, was man als die ächte Methode der historisch-kritischen Architektur, der einzig denkbaren und annehmbaren ansehen kann. Denn es ist eben so unmöglich, eine von den im Verlauf der Jahrhunderte gewordenen und gebrauchten Bauarten zu nehmen, daran zu ändern, oder aus ihr und andern zu combiniren, um sie nun wieder anzuwenden, als es unmöglich oder doch unstatthaft ist, ein altes Costüm zu nehmen, ein altklassisches oder ein mittelalterliches, daran zu schmieden und anzusetzen, die römische Tunica mit der griechischen Chlemys zu verbinden und aus eigener Erfindung noch einen Kragen daran zu thun, um nun das Eigene, ein im Geiste der Alten gemachtes und doch neues Kleid zu gewinnen. Das bitten wir doch diejenigen wohl zu bedenken, die darauf ausgehen, das Alte zu reprystiniren, und sollen die Werke jener Art aufgeführt werden, vor Allem an der Hand eines Meisters der Kennerschaft, wie wir hier einen haben, ihre Art und Gestalt genau zu erkundigen und zu erwägen, damit sie sich rein wiederhole und nicht ein Humano capiti cervicem pictor equinam herauskomme.

Eine eben so wichtige Seite dieses vortrefflichen Werkes bietet die Ausscheidung des in den alten Bauen durch spätere Reparaturen, Umänderungen und Zusätze Geänderten, und indem bei Vielem aus der Structur, dem Material und den Formen und Eigenheiten selbst überall mit genauer und strenger Sichtung verfahren wird, ist die Geschichte der Baukunst zugleich vor jenem Unlegen heilloser Mischlinge bewahrt worden, welche Andern, zum großen Aergerniß der Verständigen und zum Schaden der Sache begegnet ist, für Werke derselben Zeit und Kunst zu halten. Gleich bei dieser ersten Kirche wird jene nützliche und wesentliche Kunst der Ausscheidung des Spätern mit dem besten Erfolg ausgeübt.

Der Hr. Verf. geht demnächst die Kirchen S. Martin, St. Aposteln und St. Georg in Köln durch, und die Abteikirche zu Laach, welche dem 9. und 10. Jahrhunderte angehören, mehrere Kreuzgänge des 11. und 12. Jahrhunderts, desgl. Wohnhäuser derselben Zeit in Köln und das Ernthor, welches ihm Gelegenheit zu einer gründlichen antiquarisch-historischen Untersuchung über jene alterthümlichen Denkmale der Stadtbaukunst giebt, zu denen das Thor gehört, und geht dann zu einer Reihe von Kirchen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts über, in denen die Rundbogen gegen oben gedehnt und gespitzt werden, durch sichere historische und architektonische Urkunden zeigend, wie die Architektur mit Spitzbogen, oder die deutsche, sich in der mit Rundbogen allmählig ankündigt, da wo Bedürfniß und Bestreben nach Gefälligem zur Spitzung und zu Schlankheit der Bogen einladen, so daß in den ältesten Denkmalen die gespitzten und runden Bogen noch combinirt und verbunden erschienen. Die Kirchen zu Heisterbach, Andernach, S. Quirin in Neuß die Kirche zu Sinzig, das Münster in Bonn und andere geben dazu die erwünschtesten Belege, zuletzt die Stiftskirche zu St. Kunibert in Köln, welche in demselben Jahre eingeweiht wurde, in welchem man den Grundstein zum Dom von Köln gelegt hat.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstausstellung in Paris, im Jahr 1833.

(Fortsetzung.)

Alexander Hesse. Hesse ist noch jung, dieß bemerkt man schon zur Genüge aus der fehlerhaften Anlage des Gemäldes, aber auch aus den glänzenden Eigenschaften desselben. Er hat den Tod Tizians während der Pest zu Venedig im J. 1576 darstellen wollen, oder eigentlich die Auszeichnung womit er beerdigt wurde, obschon damals alles Aufsehen bei den Beerdigungen vermieden wurde. Diese Auszeichnung bestand nur in wenigen Ehrenbezeugungen. Allein der Künstler entfernt sich hier von der historischen Wahrheit und behandelt seine Aufgabe nach seiner eignen Weise. Er hat den großen Marktplatz von Venedig, mit dem Kanale im Vordergrunde dargestellt. Mehrere Pestkranke liegen umher, oder hauchen ihren Geist aus, oder werden davon getragen. Der 99jährige Tizian ist in seinen besten Kleidern

auf dem Marktplatze verschieden, und die Geistlichkeit erscheint in ihrem vollständigen Ornate, um die Gebete bei seinem Leichnam zu verrichten. Der Tizian sieht auch so aus, als oder nicht an der Pest gestorben wäre, sondern blos Alterswegen seinen Geist ausgehaucht habe. Ueberhaupt erscheint die Pest in diesem Gemälde eben nicht scheuslich. Alex. Hesse muß wohl nie Pestkranke gesehen haben, im Nothfalle hätte er ja nur Cholerakranke darzustellen brauchen. Vielleicht hat er absichtlich das Scheusliche seines Vorwurfes vermieden, und lieber den großen Marktplatz, den Kanal, die Gondeln, die geistlichen Ornate dargestellt. Darin haben ihm augenscheinlich Paul Veronese's und Tintoretts Gemälde als Muster vorgeschwebt. Sein Colorit ist sehr belebt, und dieses Stück gilt für eines der besten bei der Ausstellung. Indessen tadelt man den etwas schwerfälligen Himmel, und die fehlerhafte Zeichnung einiger Figuren. Von einem andern Hefse sind mehrere Aquarellzeichnungen und Porträte vorhanden.

Colin. 17 Stücke sind von diesem Künstler ausgestellt, Landschaften, Genrestücke, Sujets aus Walter Scotts und Lord Byrons Gedichten. Aber ein ungeheuer großes Gemälde, Francisca von Rimini ragt vor allen andern hervor. Es ist ein kühnes Wagestück gewesen, eine schwer zu verwickelnde Scene aus Dantes Hölle den Zuschauern vorzuführen, den Kreis nämlich, wo die fleischlichen Sünden zur Strafe sich wie in einem Sturmwinde herumdrehen. Hier erscheint denn auch vor den Augen des von Virgil geleiteten Dante Franzisca v. Rimini und ihr Geliebter. Die Gestalten haben etwas Geistiges, ja Höllisches; allein das Umdrehen ist eine Vorstellung, die der Maler nicht wohl vergegenwärtigen kann, ohne dem Walzer nahe zu treten. Dante ist ehrwürdig, Franzisca schön, dennoch hat diese große Darstellung, worin die Figuren Lebensgröße haben, wenig Aufsehen erregt.

Alfred und Tony Johannot. Zwei Brüder, die zu den Modekünstlern gehören, eine Menge Zeichnungen und Skizzen auf Bestellung verfertigen und eine überaus große Fertigkeit besitzen. Alfred Johannot hat auf Verlangen des jetzigen Königs und für seine Bildergallerie im Palais royal einen Zug aus der Geschichte der Orleans'schen Familie dargestellt, wie nämlich im vorigen Jahrhunderte die Herzogin von Orleans von ihrem Balcon herab dem auf dem Platze versammelten Volke das Bülletin der Schlacht bei Hastenbeck, worin sich ihr Mann ausgezeichnet hatte, vorlas und dadurch das Beifallrufen der Menge sich zuzog. Die Herzogin hat viel Ausdruck in ihren Zügen und eine sehr natürliche Stellung. Die vielen Zubörer in der Kleidung jener Zeit sind auf mannichfaltige Art gruppirt.

Ein kleineres nicht so vorzügliches Gemälde für dieselbe Gallerie stellt den Einzug des Fräulein von Montpensier in die Stadt Orleans während des Frondekrieges dar, wie ihn das Fräulein in seinen Memoiren beschreibt. Das Orleans'sche Fräulein war damals schon sehr rührig, und nahm lebhaften Antheil an den Staats-Geschäften.

Tony Johannot, sein Bruder, ist durch die Vignetten bekannt, womit er die neuen Romane und belletristischen Schriften ausstattet, die immer geistreich angelegt sind. Er hat drei Gemälde, wovon eins ein blosses Genrestück ist, geliefert; es stellt einen Familienvater aus dem Stande der Landleute vor, welcher den Verführer seiner Tochter in seinem Hause antrifft und mit Wuth über ihn herfällt, indeß die Mutter und die Schwestern die größte Bestürzung über diesen Vorfall bezeigen. Ich glaube, dieses Stück ist bereits lithographirt worden. Das 2te Stück, aus Walter Scotts, Seeräuber, stellt Minna und Brenda am Gestade des Meeres vor. Carl VI., mit seinem Hofnarren Karten spielend, ist das 3te Stück. Einige Kritiker behaupten, Tony Johannot habe seine Hand durch das vieie Vignettenzeichnen verdorben.

Scheffer. Drei Maler dieses Namens haben zur Ausstellung beigetragen, zwei davon wenigstens sind Brüder. Der ältere Scheffer ist jetzt einer der ausgezeichnetsten Künstler, und eines seiner Gemälde bei der diesmaligen Ausstellung wird von einigen Kennern als die beste Komposition in derselben angesehen. Es stellt aus Göthes Faust Gretchen in der Kirche vor. Auf dem Vordergrunde Gretchen in ihrem Betstuhl mit bleichem Gesichte, schwarzer Kleidung, die Hände vor Verzweiflung ringend, den Kopf auf den Pult des Betstuhls gelehnt, hinter ihr ein mit vieler Einfalt betendes Mädchen im grünen Wamse. Zur Seite Gretchens, aber im Hintergrunde, der die arme Verlassene quälende Mephistopheles; etwas in der Ferne der Priester am Altare. Die Kirche ist nicht sichtbar genug. Dem Künstler ist es darum zu thun gewesen, sogleich die ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme des Zuschauers zu Gunsten Grethchens in Anspruch zu nehmen. Das Licht fällt daher auch ganz auf die beiden vordern Personen. Die Verzweiflung des verlassenen Mädchens erregt die innigste Rührung; nur gefällt mir die Stellung desselben nicht ganz. Zwar kniet sie nieder, aber ihr Haupt schmiegt sich so wohl auf das Pult als ob dieses blos zum Anlehnen des Hauptes da seye. Wahrscheinlich soll durch dieses Anlehnen ihre äußerste Abmattung angedeutet werden. Einen schneidenden und wahrscheinlich in der Absicht des Künstlers liegenden Abstich bildet diese verzweifelnde Büßerin mit dem hinter ihr knieenden ganz ruhig betenden Mädchen, das dieses Gähren der Leidenschaften im Innern, diesem furchtbare Kampf zwischen Tugend und Laster wohl

noch nicht ahnet. Es war ein tiefsinniger Einfall, die beiden Figuren zusammenzustellen und auf sie den Blick des Zuschauers zusammenzudrängen. Mephistopheles sieht vielleicht etwas zu ernsthaft, zu gravitätisch für einen Erzschelm aus. Vielleicht hat es der Künstler absichtlich vermieden, ihm die traditionelle Häßlichkeit beizulegen.

Ingres. Nur zwei Porträte sind von diesem Maler ausgestellt, aber wenigstens eins derselben wird einstimmig für das beste Porträt bei dieser Ausstellung gehalten und als ein Meisterwerk gepriesen. Es ist das Bildniß des bekannten Staatsmannes Bertin de Baur. Er ist beinahe mit ganzem Leibe dargestellt; er sitzt auf einem Sessel, hat den Kopf auf die Seite gelehnt, welches wahrscheinlich seine Gewohnheit ist, und die Hände auf die Knie gestützt. Diese Stellung ist so natürlich dargestellt, daß die Figur zu leben scheint. Freilich hätte der Maler ihr eine edlere Haltung geben können; allein die meisten Porträte sind leider nur allzu steif, eben weil der Künstler seinen Leuten eine edle Haltung geben will; das Natürliche wird nur zu oft entfernt, weßhalb man es dem Hrn. Ingres Dank wissen muß, daß er es wieder einzuführen sucht. Dabei ist dieses Stück mit ungemeinem Fleiße und der größten Sorgfalt dargestellt, bis auf das Widerscheinige der sammetnen Weste.

Das 2te Porträt ist bereits im J. 1807 gemalt worden, damals war der Künstler noch nicht so sicher und fest in seiner Manier, als er es seitdem geworden ist. Die strengen Kunstrichter befriedigte dieses Damenporträt keineswege, obschon sie das Kolorit loben.

Ein großes Gemälde, das Ingres unter dem Ministerium Villeles begonnen hatte, oder welches wenigstens unter diesem Minister bestellt worden war, und zwar für eine Dorfkirche, die es aber wahrscheinlich nimmer erhalten wird, ist nicht fertig geworden. Es soll das Martyrthum des heil. Symphorians darstellen. Diejenigen, die es in seiner Werkstätte gesehen haben, rühmen es sehr; überhaupt wird Ingres jetzt als einer der ersten Meister der jetzigen französischen Schule angesehen; er hat eine Menge Schüler, und seine Werkstätte wird fleißig besucht. Indessen scheinen seine Hauptschüler von seinem Style wenig nachzuahmen und andere Wege einzuschlagen.

Ziegler. Einer der obenerwähnten Schüler Ingres' hat außer dem Bildnisse eines nicht genannten Kardinals 2 Gemälde ausgestellt. Erstlich Giotto in der Werkstätte Cimabue's. Die Figur des jüngern Giotto, den er, ich weiß nicht warum, fast ganz nackt dargestellt hat, ist allerliebst und sehr fein gezeichnet. Von seinem Meister entfernt sich Ziegler dadurch, daß er den Effekt des Kolorits zu emsig sucht und nicht natürlich herbeiführt wie dieser.

Sein anderes Gemälde stellt den Tod des Dogen Foscari auf der großen Treppe zu Venedig dar; ein Stück voll von Figuren, und von einem guten Effekte; jedoch nichts, was sich besonders hervorthäte.

A. Couder. Die Zuschauer blieben stets in Menge vor einem Gemälde stehen, das sich wegen seiner sonderbaren Einrichtung von den andern Gemälden auszeichnete. In einem reichvergoldeten Rahmen in gothischer Gestalt erblickte man in der Mitte eine Ermordungs-Scene; zu beiden Seiten waren ganz schmale Gemälde angebracht. Ueber diesen drei Stücken befanden sich kleine Medaillons mit Porträten; alles dieses bezog sich auf Victor Hugos Roman „Notre Dame de Paris," indessen sein Bildniß über den tragischen Auftritten schwebte. Wahrscheinlich ist dieses gothische Denkmal von ihm so bestellt worden, und sein Eigenthum. Die mittlere Scene war übrigens gut dargestellt.

Von demselben Maler waren einige Porträte da.

Valery. Das kleine Gemälde dieses Künstlers: Napoleons Besuch in den Bivouac's der Truppen in der Nacht vor der Schlacht bei Austerlitz, scheint wenig Aufsehen erregt zu haben. Es hatte jedoch einen originellen Charakter und einen ganz eigenen Ton. Die alten Grenadiere hatten so etwas Derbes, und sahen so bestäubt und grau aus, daß man nicht zu fragen brauchte, wo die Scene vorging. Der Schein der Fackeln warf auf diese bestäubten Figuren einen röthlichen Glanz, welcher den sonderbaren Effekt noch erhöhte.

Ich habe sonst von diesem Künstler nichts gesehen, und weiß nicht, was er vordem mag geliefert haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Paris.

Horace Vernet, der am 5. Mai von Rom über Civita Vecchia abgereist war, ist von dort zurück, am 8. Juni mit dem Dampfschiff le Soufflour in den Hafen von Toulon gelandet.

Herabgesetzter Preis.

Das Berliner Kunstblatt, herausgegeben unter Mitwirkung der königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins vom Prof. Toelken, 2 Jahrgänge mit vielen Kupfern, erlassen wir auf 2 Jahre statt à 6 Rthlr. für 3 Thlr.

Wir machen aufmerksam auf:

Winkelmanns Werke. Nachtrag zu der Ausgabe von Meyer und Schulze. 9. 10. und 11ter Band. Auch unter dem Titel: Winkelmanns Briefe, herausgegeben von F. Förster. 3. Bde. gr. 8. 1825. 7⅓ Thlr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 55.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 9. Juli 1833.

Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833.

(Fortsetzung.)

Smarglassi. Wahrscheinlich ein Italiener. Auch dieser hat ein sonderbares Gemälde geliefert, das aber auch ein außerordentliches Aufsehen erregt hat, sowohl der Darstellung halber, als weil der vorgestellte Gegenstand erst vor einiger Zeit entdeckt worden ist. Am Gestade auf der Insel Capri hat man nämlich eine Höhle entdeckt, deren Eingang sehr niedrig ist und worin das Meer tief hineindringt. Durch ein sonderbares Farbenspiel erscheint die Luft in demselben hellblau, und das Wasser hat die schönste Lapis-Lazulifarbe. Diese Höhle nun hat Smarglassi dargestellt, wie sie aus dem Hintergrunde derselben sich darstellt. Man sieht das Wasser und den über dasselbe sich wölbenden Felsen, und in der Ferne die kleine Oeffnung, wodurch das Tageslicht in die Höhle dringt und dieselbe ein wenig beleuchtet. Dieses Licht geht nun alle Nuancen des Blau durch; von dem Weißblau bis zu dem dunkelsten Berlinerblau. Man sieht also nur eine einzige Farbe, aber alle möglichen Stufen derselben durchlaufend. Anfangs scheint dieser Effekt unnatürlich und pretentiös; allein der Künstler versichert, daß er nichts übertrieben habe, und da er eine Sonderbarkeit der Natur geschildert hat, so darf man sich über die sonderbare Ansicht des Gemäldes auch nicht wundern.

Von demselben Künstler ist auch eine Ansicht von Puozoli geliefert worden.

Dubufe. Ein sehr fleißiger Maler, der sichtbare Fortschritte in seiner Kunst macht. Das Verzeichniß gibt von ihm nicht weniger als 20 Stücke an; freilich sind die meisten nur Porträte. Sein großes Gemälde war eine Scene aus Don Juan, diejenige des Wiedererscheinens des alten Seeräubers, welcher neben seiner eben aus dem Schlafe erwachenden Tochter Haide den jungen Don Juan erblickt und die dunklen Augenbrauen zusammenzieht. Für eine Höhle war die Umgebung wohl zu kostbar und schwelgerisch dargestellt. Haide war schön wie eine Venus und lag schlummernd auf ihrer Lagerstätte, der junge Don Juan saß vorn an ihrem Bette, und entzog den Blicken der Zuschauer den untern Theil der schönen Gestalt; was man aber erblickte, war voller Reiz und idealischer Schönheit. Im Hintergrunde stand der finstere und rauhe Lambro, ihr Vater. Es war ein vortreffliches angelegtes und schön ausgeführtes Stück.

Unter den kleinern Gemälden dieses Künstlers bemerkte man ein vom Markte kommendes Mädchen, ein betendes Mädchen, ein anderes das einen Brief las; alle sehr reizend dargestellt.

Decamps stellt gern orientalische Sitten und Gebräuche dar, und ist darin mehr bewandert, als alle andere französische Künstler. Man erblickt dießmal von ihm eine orientalische Jagd, eine türkische Landschaft, noch eine türkische Scene, und dann eins der kleinen Gemälde, wodurch sich launige Künstler zuweilen rächen oder belustigen, nämlich ein kleiner Affe, der eine Landschaft versucht, und ein anderer Affe, der die Farben reibt. Ob dieses eine satyrische Anspielung oder bloß ein lustiger Einfall des Malers ist, wird nicht gesagt; ich wäre geneigt, es für eine Anspielung auf die vielen unberufenen Landschaftmaler, die es in Paris gibt, Herren sowohl wie Damen, zu halten, die in die Malerkunst hineinpfuschen und Wunder was Großes geliefert zu haben glauben, wenn eine kleine Landschaft unter ihrem Pinsel hervorgegangen ist. Auf diese Art Künstler spielt auch ein Karrikaturbild an, welches seit der letzten Kunstausstellung erschienen ist. Es stellt die Werkstätte eines eleganten Kunstliebhabers dar, der in der Mitte des Zimmers in einem überaus großen und prachtvoll geschnitzten und vergoldeten Rahmen ein Landschäftchen ausgestellt hat; eine Dame sitzt vor demselben, ist vor lauter Bewunderung bis zu Thränen gerührt, und unten liest man die Ausrufungen: „das ist ein Meisterstück, das wird großen Effekt bei der Ausstellung hervorbringen!“

Decamps mag nun eine Satyre oder ein blos launiges Sujet haben darstellen wollen, so ist so viel gewiß, daß dieses kleine Gemälde mit der Vervollkommenheit in seinen kleinsten Theilen, welche die Holländer in solchen Inferiori zu bringen pflegen, behandelt ist; da ist jede Geräthschaft, jedes Gesäß vortrefflich ausgemalt und mit der größten Sorgfalt behandelt, und dabei hat der malende kleine Affe eine komische natürliche Stellung und scheint das kleine Gemälde nur so obenhin mit seinem Pinsel zu berühren.

Decaisne ist als ein geschickter Porträtmaler bekannt. Er hat deren 10 ausgestellt, unter andern dasjenige des Herzogs von Orleans in der Uniform als Husaren-Oberst, wie auch dasjenige seiner Schwester, der Prinzessin Clementine. Außerdem hat er ein historisches Gemälde geliefert, Anna Boleyn's Abschied von ihrer Tochter Elisabeth; ein rührendes Bild. Das schöne Weib umarmt ihre ebenfalls schöne Tochter, indessen die umstehenden Frauen Thränen vergießen. Die Figuren heben sich sehr glänzend hervor, und die Darstellung ist so deutlich, daß jedermann sogleich den Inhalt begreift.

Redouté und Van Spaendonck. Diese beiden Blumenmaler sind in ganz Europa bekannt, und schwerlich läßt sich die Vollendung in ihrer Kunst weiter treiben als sie es gethan haben. Eigentlich sind sie nur Zeichner und gebrauchen keine Oelfarben; allein sie bedienen sich beide der Wasserfarben mit der größten Geschicklichkeit. Redouté malt gewöhnlich nur einzelne Blumen oder gruppirt sie nur zu 2 oder 3 zusammen. Van Spaendonck liefert prächtige Blumen und Früchtegruppen, ganze Körbe voll, mit aller Farbenpracht, welche ihnen die Natur verleiht. Redouté hat einige Rosen mit botanischer Genauigkeit dargestellt. Von Van Spaendonck sind 3 große Stücke vorhanden, das erste stellt mehrere auf einer Marmortafel lose liegende Blumen, das 2te Weintrauben und Pfirsiche, das 3te einen schönen Blumenkorb auf einer Marmortafel dar.

Duval-Lecamus. 15 Porträte sind von diesem Genremaler ausgestellt, welches beweiset, daß auch dieser hauptsächlich auf Bestellung arbeitet. Unter diesen Porträten zeichnen sich diejenigen der beiden Deputirten Dupin und Keratry aus; der Maler hat jeden dieser beiden Herren mit Gegenständen, die zu seinen Beschäftigungen und seinem Geschmacke passen, umgeben. Das einzige Genregemälde, was er dießmal ausgestellt hat, ist die goldene Hochzeit, eine höchst natürliche und wohl gelungene Darstellung. Außerdem hat er noch ein kleines Gemälde geliefert, das alte Mütterchen aus Sologne. Bei den vorigen Ausstellungen hat dieser Künstler sehr hübsche Genrestücke geliefert, die meistens lithographirt und ziemlich populär geworden sind.

Grenier. Bei der vorigen Ausstellung hatte dieser Maler ein vortreffliches Genrestück, der liederliche Bube, geliefert; Jazet hat es so eben in Kupfer gestochen. Dießmal hat sich Grenier wenig hervorgethan. Seine „vom Wolfe überfallenen Bauernkinder", und sein „Förster" haben wenig Anfsehen erregt.

Gué und Dauzats. Beide gute Landschaftmaler. Sie haben jedweder eine Ansicht der Kathedralkirche zu Albi in Languedoc geliefert: Dauzats hat auch 2 Ansichten von Cairo gegeben. Gué hat in der an pittoresken Ansichten so reichen Auvergne einige schöne Veduten ausgewählt und größtentheils in Aquarell dargestellt.

Destouches. Ein Genremaler wie Duval Lecamus. Sein Hauptstück bei der diesmaligen Ausstellung heißt la lettre d'abandon. Mehrere Mädchen aus der Klasse der Nähterinnen oder sonstige Arbeiterinnen sitzen beisammen. Die Eine hat so eben einen Brief bekommen, worin der ungetreue Liebhaber Abschied von ihr nimmt. Der Brief ist ihren Händen entsunken, und sie ist halb in Ohnmacht gefallen. Die Andern sehen verwundert der Wirkung der Hiobspost zu. Eine eben nicht kunstreich erfundene, aber naturgetreue Darstellung. Ein Pendant zu diesem Gemälde ist dasjenige der beiden Nebenbuhlerinnen. Ein drittes Gemälde von ihm ist der Husar auf Urlaub, das der Kupferstecher Jazet bereits an sich gekauft hat, um es in Kupfer zu stechen.

Van der Berghe. Mehrere Ansichten aus Italien, einige Porträte, ein Leichenzug auf dem Corso in Rom, und ein historisches Gemälde, die Bekehrung einiger Räuber, welche durch die Predigten eines Kapuziners auf offener Gasse in Rom zur Reue gebracht, dem Mönche zu Füßen fallen, ihre Missethaten bekennen und ihre Waffen niederlegen; ziemlich effektreich.

Bau Os. In 2 verschiedenen Gattungen zeichnet sich dieser holländische Maler aus, in Fruchtstücken und in Landschaften, besonders Wäldern. Seine Fruchtstücke pflegen nicht allein Früchte, sondern auch Blumen und Geflügel darzustellen. Das Geflügel hat meistens schöne bunte Federn, das Obst wird mit vieler Pracht der Nuancen dargestellt. Auf diese Stücke scheint er eine große Sorgfalt zu verwenden; dieselben sehen daher auch äußerst glatt aus. Nicht so seine Waldstücke. Hier scheint er rauh und grell, und hat die englische Art angenommen. Noch schroffer sehen seine souderbaren Aquarelle aus, wo die Farben wie gekleistert aufgetragen sind, und kaum eine Zeichnung vorhanden zu seyn scheint. Man hat in diesen Tagen die Arbeiten dieses Malers genau studiren können, denn er hatte sie öffentlich ausgestellt, um sie versteigern zu lassen. Man könnte daraus schließen, daß er keinen großen Absatz seiner Werke gehabt hat, und daß also seine Art dem Geschmacke des Publikums nicht entspricht. Gegen seine Waldstücke ließe

sich in der That viel sagen; aber seine Obststücke sind vortreffliche Arbeiten, welche jeder großen Gemäldesammlung zur Zierde gereichen würde.

Berré ist als Thiermaler beim naturhistorischen Museum am Pflanzengarten angestellt. Dieser Maler hat sich schon lange Paul Potters Manier angeeignet. Seine Landschaften mit Thieren sind beliebt und werden in Versteigerungen zuweilen ziemlich theuer verkauft. Besonders glücklich ist er, wie sein Muster P. Potter, in der Darstellung von Kühen. Fünf Stücke finden sich bei der Ausstellung von ihm vor; ausruhende Thiere, Vieh an der Quelle oder auf der Weide, Pferde und Kühe neben einem Gehege. Seine Manier ist leicht zu erkennen, und man braucht nur eins oder zwei Viehstücke von ihm gesehen zu haben, um jedesmal seine Werke wieder erkennen zu können.

Bellangé. Dieser die Volksscene mit der größten Natürlichkeit darstellende Künstler hat einen populären Ruf. Invaliden, Nationalgardisten, das Soldatenleben weiß er auf eine originelle launige Weise dem Publikum vorzuführen. Die beschauende Menge hat sich beständig während der Ausstellung an seinen 4 Gemälden ergötzt, denn alle 4 waren gut erfunden und auf eine heitere oder gefühlvolle Art ausgeführt. Das eine stellt die Ankunft polnischer Flüchtlinge in einem französischen Dorfe vor. Männer, Weiber und Kinder drängen sich um die abgematteten Ausgewanderten, deren Angesicht die Spuren der Gefahren und Leiden an sich trägt, denen sie entronnen sind. Alle Bauern suchen ihnen ihre Theilnahme zu bezeigen. Sämmtliche Figuren sind voll Ausdruck, und so verschieden auch ihre Stellungen sind, so tragen sie doch alle zu einer und derselben Handlung bei.

Ein zweites Gemälde ist wiederum ein vortreffliches Genrestück. Vor der Hütte eines Landmannes, der ein alter Krieger von der Napoleonischen Armee ist, erscheint ein Gypshändler mit seinem Brette voll Gypsbilder auf dem Kopfe. Dem Invaliden hat er eine Statue Napoleons dargereicht, welche dieser gerührt betrachtet. Die Frau hat einen Hanswurst in die Hand genommen und zeigt ihn den begierig zuschauenden Kindern. Ein Bild voll Wahrheit und Natur.

(Der Beschluß folgt.)

Romanische Baukunst.

(Beschluß.)

Durch diese Kirche knüpft sich nun das vorliegende Werk an das frühere über diesen Dom unmittelbar an, und wir begrüßen es als eine erwünschte Bereicherung der Geschichte der Baukunst in dem Abschnitte vom 7. bis 14. Jahrhundert.

Mit Recht sagt der Verfasser S. 40 in Bezug auf sein Werk:

„Es fehlt nun keines der Elemente, aus denen sich der Spitzbogenstyl entwickelte; und man kann diese Entwickelung an den historisch und technisch zusammenhängenden Denkmalen einer und derselben Gegend verfolgen, während anderwärts überall die in dieser Hinsicht belehrenden Gebäude sich nur einzeln, oft in weiter Entfernung zerstreut finden."

Niemand aber wird glauben, daß damit nun dieser wichtige Gegenstand erschöpft sey. Der Verfasser hat den Grund gelegt und den Plan mit Sicherheit entworfen: sein Verdienst ist hier für alle Zeiten gesichert. Mögen Andere in diesem Geiste fortbauen. Die Gattung der Architektur, von der es sich hier handelt, ist noch ausnehmend reich an Formen im Großen und im Einzelnen. Zunächst ist zu wünschen, daß soviel als möglich nach Provinzen das Hierhergehörige gesammelt werde. Was wir in Bayern von den altromanischen Gebäuden am Ammersee, in Freysing bis zum Dom von Bamberg besitzen, ist in jeder Hinsicht der Beachtung werth; und nicht weniger, wiewohl meist der fortgerückten Art des 13. und 14. Jahrhunderts angehörig, was in diesem Styl Thüringen, vorzüglich zu Naumburg und Freiburg, in der Stadt sowohl als auf der Burg, aufzuweisen hat. Bei der Eröffnung von Griechenland wird es bald auch nicht mehr an einem Werke über die byzantinischen Kirchen daselbst fehlen, die im Styl diesen in unsere Länder verpflanzten vorangehen, in ihren Formen und Malereien noch reiner und oft sinnreicher, wenn auch von beschränkterm Umfange sind. So kann sich allmählig dieses Gebiet der bis jetzt übersehenen frühern mittelalterlichen Baukunst nach allen Seiten eröffnen, und die darauf gelenkte Aufmerksamkeit wird auch beitragen, zu erhalten was dem Sturme der Zerstörer entgangen ist.

Merkwürdig ist, was der Hr. Verf. am Schlusse anführt:

Ein durch genaue Beobachtung von Naturgegenständen geübter Engländer, Herr Whewell, Professor in Cambridge, habe ebenfalls erkannt, wie nirgends die Denkmale, welche den Uebergang aus der romanischen in die deutsche Baukunst durch Ausführung der Spitzbogen zeigen, so vollständig und belehrend als am Niederrhein gefunden werden. Er sey dadurch auf den Versuch gekommen, an ihnen hauptsächlich den Entwicklungsgang der Kirchenbaukunst bis zu dem Punkte, wo sich der Spitzbogenstyl vollkommen ausbildete, ohne alle Rücksicht auf die Geschichte ihrer Erbauung, nachzuweisen in seinen Architectural Notes on German Churches, Cambridge 1830. 8. Dabei habe er ganz richtig wiewohl zu ausschließend die Wölbungsart zum leitenden Grund-

satze genommen, und wie man in der Botanik und andern Zweigen der Naturwissenschaft die Gegenstände nach gewissen Theilen und Kennzeichen bestimmt und ordnet, so habe er jene Denkmale der Baukunst ebenfalls nach jenen Kennzeichen der bestimmten Arten und Formen der Wölbungen zu ordnen gesucht. „Das Ergebniß, sagt der Verfasser S. 41., dieses mit vielem Scharfsinne ausgeführten Unternehmens stimmt nun sehr merkwürdiger Weise mit jenem überein, welches ich auf dem geschichtlichen und künstlerischen Wege gefunden habe. Einige Irrthümer waren bei Beobachtungen, die zum ersten Male und auf einer Reise gemacht wurden, natürlich nicht zu vermeiden, sie betreffen jedoch nur Einzelnes, und sind für die Hauptsache ohne Bedeutung.

Desgleichen darf sich der Verfasser auf die Uebereinstimmung der Untersuchung der bewährtesten Männer dieses Faches Milner in England, Caumont in der Normandie, Rumohr und Moller unter uns berufen.“ Alle treffen darin zusammen, daß der Spitzbogenstyl sich allmählig, stufenweise, so zu sagen organisch entwickelt hat, also nicht durch Nachahmung irgend einer fremden Art entstanden, sondern in unserer Kunst und Art einheimisch ist, und wir wünschen dem Verfasser Glück, dieses in diesem schönen, gelehrten und geschmackvollen Werke, das seine Verdienste um die Baukunst vermehrt, so unstaffend dargelegt zu haben.

Dem Schreiber dieser Anzeige ist davon kein merkwürdigeres und überzeugenderes Beispiel bekannt, als die Krypte unter dem nördlichen und spätern Theile des Domes zu Naumburg. Diese besteht aus zwei Abtheilungen, der hintern aus niedern und kleinern Bogen, der vordern aus weitern und höhern. Beide Theile sind, wie die Structur der Mauern und das Ineinandergreifen der Quadern zeigt, gleichzeitig; die hintern und kleinern Bogen sind rund, die vordern und weitern sind gespitzt, und es ist offenbar, daß die Spitzung eintrat, weil dadurch die Tragbarkeit mit dem mehr concentrischen Druck vermehrt wurde. Es ist also erst das Bedürfniß gewesen, welches die Spitzbogen neben den Rundbogen schon damals erfinden lehrte, wo der Rundbogenbau unerschütterlich bestand. Einmal im Besitze derselben wurde der sinnende und methodisch-fortwirkende Geist der alten Baukünstler wie durch innere Nöthigung zum Gebrauch derselben da getrieben, wo es sich von Anmuth und Wechsel handelte, bis sich die Gedanken mit den Bauten allmählig erweiterten, und man zum Bewußtseyn kam, welcher Erhabenheit, Leichtigkeit und Größe das Denkmal durch die Ausdehnung dieser Erfindung fähig wurde.

F. Th.

Versteigerungs-Anzeige.

Die zu dem Nachlaß des Freiherrn Jacob Gottlieb Friedrich von Tucher gehörigen Kunstgegenstände und Alterthümer, bestehend aus Glasgemälden, Limosins, Rüstungen, Waffen und Oelgemälden, werden am 26. und 27. August dieses Jahrs zu Nürnberg in dem Hause L. Nro. 951. der Graisergasse, von Vormittags 9 bis 12 Uhr öffentlich gegen gleichbaare Bezahlung an den Meistbietenden versteigert.

Die meisten der verkäuflichen Glasgemälde und Limosins sind in Num. 19. und 20. des in Verbindung mit dem Morgenblatte erscheinenden Kunstblattes von Dienstag den 5. und Donnerstag den 7. März d. J. ausführlich und mit der größten Treue beschrieben, weßhalb man unter Bezugnahme auf diesen Aufsatz blos bemerkt, daß die Glasgemälde theils von Christoph Maurer und aus dessen Schule, theils von ältern Meistern aus Wohlgemuth's und noch früherer Zeit herrühren, und daß die Limosins aus einem Taufgefäß nebst Becken, 4 flachen und 9 höheren Tafelaufsätzen, letztere mit Deckeln, bestehen, von der gefälligsten Form, innen und außen vollig übermalt sind und von P. Mermon aus Fontainebleau in den Jahren 1558 bis 1562 verfertigt wurden.

Portofreie mit erforderlicher Sicherheit versehene Aufträge besorgen: in Ansbach Hr. A. Klein sen., Kunsthändler; in Augsburg Hr. Birett, Antiquar, Hr. Ferd. Ebner Kunsthändler; in Basel Hr. Birrmann und Söhne, Kunsthändler; in Berlin Herr Schenk und Gerstäcker, Kunsthändler; in Karlsruhe der Kunstverlag und Hr. Laubheimer; in Dresden Hr. C. Arnold Kunsthändler; in Frankfurt a. M. Hr. Wimpfen und Goldschmidt, Antiquar; in Fürth Hr. Tarator Pickert; in Gotha Hr. J. G. Müller, Kunsthändler; in Halle Hr. Lipert, Auctionator; in Hamburg Hr. C. Harzen, Mäckler, Hr. J. M. Commeter Kunsthändler; in Hannover Hr. Hornemann, Kunsthändler; in Heidelberg Hr. Dr. Schlagenhauf, Antiquar; in Leipzig Hr. C. A. Barth, Buchhändler; Hr. C. G. Börner, Kunsthändler; Hr. R. Weigel, Kunsthändler; in München Hr. J. M. von Herrmann, Kunsthändler; Hr. J. N. Peischer, Antiquar; in Nürnberg Hr. Direktor Reindel, Herr Börner, Auktionator; Hr. P. Bäumler, Antiquar; Hr. Willberger Auktionator; Hr. Zimmermann, Juwelier; in Regensburg Hr. Auernheimer und Hr. Augustin sen., Antiquar; in Stuttgart Hr. J. F. Autenrieth, Auctionator, die G. Ebner'sche Kunsthandlung; in Wien Hr. S. Bermann Kunsthändler; in Zürich Hr. Fuessli und Comp. Kunsthändler.

Bei diesen Hrn. Commissionärs sind die ausführlichen Verzeichnisse von den verkäuflichen Gegenständen zu erhalten.

Berichtigung.

In Nro. 54. des Kunstbl. S. 216, Sp. 2. in der Anzeige aus Paris Lin. 2 ist nach Civita Vecchia zu lesen: nach Algier und Bona.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 56.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 11. Juli 1833.

Die Abteikirche zu Heisterbach. *)

Im Jahre 1188 versetzte Philipp von Heinsberg, Erzbischof von Köln, eine Kolonie von Eisterzienser-Mönchen aus dem Kloster Hemmenrode, bei Kyllburg in der Eiffel, nach dem Siebengebirge auf den Petersberg, auch der obere Stromberg genannt. Schon seit 1143 hatte dort ein Augustinerkloster bestanden, welches ohne Zweifel in Abnahme gekommen war. Die Eisterzienser-Mönche hielten aber nicht lange auf dem Petersberg aus. Obwohl die Oberfläche desselben von ziemlichem Umfang und zum Getreidebau geeignet war, welcher auch jetzt noch auf demselben betrieben wird, zogen sie 1191 hinab in das am Fuße jenes Berges gegen Nordwesten gelegene Thal von Heisterbach. **) Die Berglust mag den guten Brüdern zu rauh gewesen seyn; jedoch hat gewiß auch das bei ihrem Orden bestehende Herkommen, sich nach dem Vorbild der Mutterklöster von Cistera und Clairvaux im Thal anzusiedeln, großen Einfluß auf ihren Entschluß gehabt. Genug, sie ließen sich in der waldbewachsenen, an drei Seiten mit Bergen umgebenen Einsamkeit von Heisterbach nieder; und 1202 legte ihr zweiter Abt, Gerhardus, den ersten Stein zu dem großen Kirchengebäude, ***) wovon ich die Abbildung gebe. Im Jahre 1227 muß der Bau schon sehr weit gediehen gewesen seyn, denn damals wurden viele Altäre geweiht, im Jahre 1233 aber erreichte die Kirche ihre gänzliche Vollendung, und fand die Einweihung derselben statt. †) Außer dem ersten Stifter Philipp von Heinsberg wird auch Jutta, Gräfin von Landsberg, Schwiegermutter Heinrichs Grafen von Sayn, als eine große Wohlthäterin dieses Klosters genannt; sie wurde 1216 dort begraben. Später wählten auch die benachbarten Bewohner des Siebengebirgs, die Herren von Drachenfels und die Grafen von Löwenburg, dort ihre Grabstätte. *)

Diese Kirche, aus dem festen Gestein des in dem Heisterbacher Thal gelegenen Stenzelbergs gebaut, erlitt bis auf unsere Zeit keine wesentlichen Veränderungen. Aber die Klostergebäude wurden im 16ten Jahrhundert durch Brand und Plünderung gewaltig verheert. Es geschah im Jahre 1588 während dem zweiten Kriege, welcher für den abgesetzten Erzbischof Gebhard, Truchseß von Waldburg, gegen den Erzbischof Ernst von Baiern von dem Grafen Neuenaar und dem Feldherrn Schenk geführt wurde. **) Indessen ging aus dieser Verwüstung der Kreuzgang noch unversehrt hervor; und erst im Jahre 1810 wurde er so wie die Kirche zerstört, mit welcher derselbe gleichzeitig erbaut war. Die Regierung des Großherzogthums Berg unter Murat überließ nämlich damals die Gebäude für einen Spottpreis an Unternehmer, die bedeutenden Vortheil dabei fanden, dieselben abzubrechen und die unverwüstlichen Quader zum Festungsbau nach Wesel zu verkaufen. Nur ein Theil der Chorrundung blieb stehen, und wird von dem Grafen von der Lippe, dem gegenwärtigen Besitzer der Klostergüter, als Ruine veralteter Kultur und als Denkmal neuer Barbarei erhalten.

Die Heisterbacher Kirche gehört zu den wenigen uns bekannten, vollständig nach einem Plan ausgeführten großen Gebäuden, an denen man den Uebergang von der romanischen zu der germanischen oder deutschen Bauart sehen kann. Die spitzbogige Wölbung, wodurch diese Veränderung in der Baukunst entstand, wurde zuerst gegen Mitte des 12ten Jahrhunderts bei bedeutenden

*) Aus dem so eben beendigten Werke: Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein. Herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München in der J. G. Cotta'schen lit. art. Anstalt. 1833. Fol. Vergl. die Anzeige Nro. 54 des. Kunstbl.

**) Manrique, Annal. Cisterciens. III. a. J. 1188 und Jongelinus, Notitia abbatiarum ord. Cistert. p. 34. u. f.

***) Caesarius Heisterbac., Dialog. Lib. 12. cap. 5.

†) Jongelinus, a. a. O. p. 36.

*) Jongelinus, a. a. O. p. 37.

**) Jongelinus, a. a. O.

Gebäuden im nördlichen Frankreich und in Deutschland angewendet; in der zweiten Hälfte deſſelben Jahrhunderts fand dieſes auch in England und Italien ſtatt. In den Rheingegenden haben ſich von großen Kirchengebäuden, bei denen man zuerſt die ſpitzbogige Wölbung anwendete, nur einzelne Theile erhalten; ſo an den Münſtern zu Freiburg und Straßburg, und an dem Dom zu Mainz. Von jenem ältern Münſter zu Freiburg, welches in den Jahren 1150 bis 1186 erbaut wurde, *) iſt nämlich nur noch das Kreuzſchiff mit der Kuppel übrig, von dem Münſter zu Straßburg gehört der Chor mit der Kuppel dem Bau an, welcher gleich nach den Feuersbrünſten von 1150 und 1176 vorgenommen wurde, **) und ſo ſtammt das weſtliche Ende des Doms zu Mainz ſammt Kreuzſchiff und innerer Kuppel ohne Zweifel von dem Bau nach dem Brande von 1161 her. ***) Am Unterrhein ſcheinen in jener Zeit nur kleinere Gebäude mit Spitzbogen aufgeführt worden zu ſeyn. Dazu gehört jene im Jahre 1156 geweihte Kapelle Frauenkirch bei Laach; an derſelben waren von dem urſprünglichen Bau her, an beiden Seiten des Schiffs, Spitzbogen, welche daſſelbe mit den Nebenhallen verbanden. Auch ſoll die kleine in der ältern Spitzbogenart erbaute Marien-Kapelle im Kloſter Altenberg bei Köln von der erſten Anlage deſſelben im Jahre 1145 herrühren. Daß die meiſten 1188 errichteten Stadtthore von Köln ſpitzbogige Eingänge haben, iſt ſchon geſagt worden.

In der Kirche zu Heiſterbach finden wir die ſpitzbogige Wölbung neben der rundbogigen angewendet; im Innern ſind alle Hauptbogen des Schiffs und des Kreuzes ſpitzig, während alle Bogen der Nebengänge rund ſind; ebenſo verhält es ſich mit dem Aeußern, an der Vorderſeite ſind die Thüre und Fenſter, außer dem Mittelfenſter, ſpitzbogig, an den Nebenſeiten, den Kreuzſchiffen und der Chorrundung aber ſind alle Fenſter rundbogig oder ganz rund, welche letzteren wieder in ſechs, acht oder zwölf Kreisabſchnitte getheilt, ſchon die Anlage zu den Roſen enthalten, die bei der vollkommenen Entwickelung des Spitzbogenſtyls eine ſo bedeutende Stelle einnehmen. Auch in dem Grundriß zeigt ſich der Uebergang von der ältern zu der neuern Bauart: die halbrunden Kapellen an der Chorrundung deuten offenbar auf die vieleckigen Kapellen, welche in der Folge an dieſem Theil aller großen Kirchengebäude in Deutſchland und Frankreich angebracht wurden. Zugleich iſt klar, daß der Gedanke zu jenen halbrunden Kapellen durch die Niſchen veranlaßt worden, welche man an mehreren Gebäuden der früheren Zeit, und namentlich noch des 11ten Jahrhunderts, wie am Dom zu Speier und in der Taufkapelle von St. Georg in Köln, bemerkt, und welche ſich auch in den Nebengängen der Heiſterbacher Kirche wieder finden. Was das Verhältniß der Breite zur Höhe in dieſem Gebäude betrifft, ſo war es im Schiff bis zur Spitze des Gewölbes im Lichten wie 1 zu $2^1/_2$, in den Nebengängen aber wie 1 zu $2^3/_4$. Rückſichtlich der Verzierungen war dieſe Kirche ſehr ſparſam ausgeſtattet; die Kapitäle fanden ſich bis auf wenige Ausnahmen ohne allen Blätterſchmuck, und ſelbſt wo ſolcher angebracht war, beſtand der ganze Schmuck aus ſehr wenigem einfachen Laubwerk. Am reichſten war noch die Verzierung der Kapitäle und Tragſteine im Kreuzgange. Dieſer Kreuzgang hatte runde Bogen, und jeder Bogen war wieder in drei verlängerte runde Bogen abgetheilt, wovon der mittlere höher als die beiden andern war; Doppelſäulchen unterſtützten dieſe kleine Bogen. An der Südſeite beugte ſich der Kreuzgang gegenüber dem Refectorium oder Speiſeſaal nach dem Hof zu in einem Halbkreis aus, dort ſtand jener ſchöne Springbrunnen mit unaufhörlich ſtrömendem Waſſer, den ich habe abbilden laſſen. Ob die Fenſter der Kirche urſprünglich mit Glasmalerei verziert geweſen, läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen, da zuletzt alles Glaswerk erneuert war. Es iſt wohl zu vermuthen, daß ſolche Verzierung ſtattgefunden habe; indeſſen kann man überzeugt ſeyn, daß dieſe, wie jene der Kapitäle, ebenfalls nicht ſehr reich geweſen; denn bei den Ciſterzienſern, deren Orden bekanntlich, gegen Ende des 11ten Jahrhunderts, aus dem Beſtreben entſtand, von der Pracht und Ueppigkeit, worein die Benedictiner großentheils gerathen waren, zu einem ſtrengern Leben zurückzukehren, wurde in Allem auf eine gewiſſe Einfachheit gehalten. Daher ſieht man auch in der Abteikirche zu Altenberg, welche in der zweiten Hälfte des 13ten Jahrhunderts erbaut worden, alle Fenſter mit ſogenannten damaszirten Glasmalereien meiſt ohne alle oder nur mit ſehr wenig Farbe; ſie machen aber in ihrer Einfachheit durch die ſchöne Zeichnung des Laubwerks und der übrigen Verzierungen eine vortreffliche Wirkung. Aus dem angeführten Grunde galt bei den Ciſterzienſern ebenfalls die Regel, an ihren Kirchen nur einen kleinen Dachthurm mit Gloͤcken von mäßigem Umfang anzubringen; dieſelbe Regel befolgten die mit ihnen zu gleicher Zeit entſtandenen Charthäuſer und die hundert Jahre ſpäter geſtifteten Orden der Karmeliter, Dominikaner und Franziskaner, dahingegen die Benedictiner ihre Kirchen mit einem oder mehreren großen ſteinernen Thürmen ſchmückten, welche ein prächtiges Geläute enthielten.

*) Freiburger Kronik, S. 22. und Moller, das Münſter zu Freiburg.

**) Grandidier, Essais sur la cathédrale de Strasbourg, p. 30, 31, und Chapuy et Schweighaeuser, Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg.

***) Gudenus, Codex diplomat. T. V. p. 1104.

Zeigt nun die Kirche zu Heisterbach auf eine höchst merkwürdige und lehrreiche Weise den Uebergang von dem Rundbogen- zu dem Spitzbogenstyl, so bezeichnet sie doch nicht den Standpunkt, welchen die Baukunst zu der Zeit erreicht hatte, als sie aufgeführt wurde, sondern vielmehr jenen, auf welchen die Baukunst schon vor etwa vierzig oder fünfzig Jahren gelangt war. Der Spitzbogenstyl entwickelte sich allmählig, und während einige erfinderische Baumeister zu einer neuen Stufe fortschritten, blieben andere auf einer ältern stehen. Das war ganz dem natürlichen Gange der Dinge gemäß, wie denn auch diese Erscheinung bei jedem großen Umschwung in der Kunstgeschichte vorkömmt. Man wird in der Folge dieses Werks noch einigemal Gelegenheit haben, sich davon zu überzeugen.

Kunstausstellung in Paris im Jahre 1833.

(Beschluß.)

Bouilly hat sich ungefähr dieselbe Gattung von Malerei angeeignet, als Bellangé, nur mit dem Unterschiede, daß er das bürgerliche Leben im Volke darstellt, indeß Bellangé sich hauptsächlich an's Soldatenleben hält. Er hat dießmal aber nur eine Karnavalsscene geliefert, nebst einem historischen Gemälde, Fontenay, Maire der Stadt Rouen, wie er einen Volksaufruhr stillt. Der Maler war hier in seinem Elemente, indem er den Pöbel im Ausbruche seiner Leidenschaften schildern konnte.

Garneray. Von diesem bekannten Marinemaler ist dießmal kein großes Stück zum Vorscheiu gekommen, außer dem Stockschlafzange, einem für die Stadt Rouen gemalten Bilde; er hat sich damit begnügt, einige Ansichten, die noch zum Theile in Wasserfarben sind, zu liefern, z. B. Ansicht der Schelde, des Tereis, der Elbeufer, des Sundes, von Havre, vom alten Schlosse zu Corfu.

Isabey, Sohn, ebenfalls ein Marinemaler, hatte noch viel weniger ausgestellt als Garneray. Man erblickte nur eine Marine während des Sturmes, und ein Seeufer zur Zeit der Ebbe von ihm.

Fort, Boys, Kellin, Caron, Huber, lauter Landschaftszeichner in Aquarell, deren Werke man ziemlich häufig bei den Kunsthändlern antrifft, und die den Liebhabern der Zeichnungskunst zu Mustern dienen. Huber hat sich in der Zeichnung mit Sepia einen großen Ruf erworben, viele seiner Zeichnungen sind auch in Sepiafarbe lithographirt worden. Man erblickt bei der Ausstellung von ihm schöne Studien von Buchen und Eichen, wie auch eine Ansicht vom Walde zu Fontainebleau. In diesem Walde haben mehrere Maler Ansichten gewählt, und man erblickt bei der Ausstellung wenigstens 10 Darstellungen aus demselben.

Gosse. Paris hat 2 Maler dieses Namens. Gosse der ältere, wahrscheinlich der Dekorationsmaler, hat das Innere verschiedener Kirchen dargestellt. N. Gosse ist Geschichtsmaler; er hat dießmal 2 bedeutende Stücke geliefert. Die jetzige Königin, wie sie am 25. August 1830 die während der Julirevolution Verwundeten in dem provisorischen Lazarette an der Börse besucht, und ein anderes, welches den Auftrag der belgischen Deputation bei Hofe wegen der Wahl des Herzogs v. Nemours zum Könige vorstellt, also zwei große Gallastücke. In dem ersten ist der Plan ziemlich einfach; die Aufmerksamkeit des Zuschauers fällt sogleich auf das Feldbette eines Verwundeten. Neben demselben steht die Königin mit zweien ihrer Kinder und einigen wenigen Hofleuten. Nur ist die Königin zu unansehnlich dargestellt, und hebt sich nicht genug hervor, da sie doch die Hauptperson in diesem Stücke seyn sollte.

Von andern viel versprechenden Geschichtsmalern, als Laroche, Lacroix, Deveria, ist dießmal nichts zum Vorschein gekommen.

Zu der dießjährigen Ausstellung müssen auch noch die Plafonds in den neu eröffneten Sälen auf der Südseite des Louvre gerechnet werden. Diese Plafonds hatte man den Malern übertragen, die sich bei den vorigen Ausstellungen als vortreffliche Geschichtmaler bewährt hatten; aber nicht alle haben die Erwartung der Regierung und des Publikums befriedigt. Auch sind solche große Deckengemälde nicht allgemein als passend erfunden worden, da man sie nur mit Mühe betrachten kann. In der erhabenen Kuppel einer Kirche, z. B. in der hohen Genovefenkirche, passen diese Gemälde sehr gut; auch in den Sälen gefallen sie, wenn sie blos den Mittelpunkt einnehmen und von allen Seiten leicht beschaut werden können. Aber in den neu eröffneten Sälen des Louvre sind es sehr große viereckige Gemälde, die einen großen Theil der Decke einnehmen, und die man nicht wohl in der Ferne erblicken kann, weil es der Raum nicht gestattet.

Jedes dieser Deckengemälde ist von einem besondern Meister verfertigt. Die Künstler haben hier eine gute Gelegenheit gehabt, ihr Talent zu verewigen. Im Ganzen werden 20 solcher Gemälde vorhanden seyn. Mehrere derselben sind bereits unter Napoleons Regierung fertig geworden, andere unter den Bourbonen. Die seit kurzem zur Schau gestellten fangen von Nro. 13. an und gehen bis 20; von diesen ist aber eins, Steubens Schlacht bei Ivry, noch nicht fertig. Zwei andere von Fragonard sind bereits früher zur Schau gestellt, also zu jener Zeit beurtheilt worden. Es bleiben nur folgende zu bemerken übrig:

Nro. 13. Poussin wird vom Kardinal v. Richelieu dem Könige Ludwig XIII. vorgestellt und von diesem

zu seinem Hofmaler ernannt. Gemalt von Alaux. Es sind in der Umgebung des Königs eine Menge von Personen, unter andern mehrere historische Figuren abgebildet. Um die Decke herum sind die 12 Arbeiten des Herkules angedeutet, die Poussin ehemals für's Louvre gemalt hatte, die aber jetzt nicht mehr vorhanden sind.

Nro. 14. Le Puget, wie er im Garten von Versailles dem Könige Ludwig XIV. seine Statue Milo's von Krotona zeigt. Gemalt von Eug. Deveria. Auch hier erscheint der König in Begleitung seines Hofes. Um die Decke herum sind einige merkwürdige Gebäude von Paris abgemalt. In 4 Medaillons hat man die Hauptbildwerke Le Pugets angedeutet.

Nro. 16. Ein allegorisches Gemälde von Heim, das Wiederentstehen der Künste in Frankreich. Das personifizirte Frankreich hat den Genius der Künste zur Seite und bietet seine Stütze den herbeieilenden Künsten dar, indeß der Ruhm ihnen Kronen reicht. Rund herum Züge aus der Regierungsgeschichte Karls VIII., als der Geschmack für Kunst von Italien nach Frankreich überging.

Nro. 18. Alcuin reicht Karl dem Großen die von seinen Mönchen geschriebenen Bücher dar. Ein Gesandter Aroun-al-Raschids wohnt dieser Ceremonie bei. Gemalt von Schnetz. Rund herum Genien und Porträte von Männern aus jener Zeit.

Nro. 19. Ludwig XII. wird von den Generalstaaten zu Tours im Jahre 1506 zum Vater des Vaterlandes ausgerufen. Gemalt von Drolling. Rund herum die Wappen der Städte, deren Abgeordnete zu Tours versammelt waren.

Indem ich diese Uebersicht wieder durchgehe, bemerke ich, daß ich von vielen Gemälden, die wenigstens erwähnt zu werden verdienen, gar nicht gesprochen habe, z. B. von H. Scheffers Vorlesen der Hausbibel, von Storellis Ansichten, von mehreren Porträten; eben so wenig als von Duconnets ohne Hände, und Kinsons ohne Pinsel gemalten Stücken. Aber es war wirklich des Sehenswürdigen zu viel. Die Künstler haben sich durch ihre übergroße Fruchtbarkeit einander geschadet. Das nächstemal von den Statuen, Kupferstichen und lithographischen Stücken. Dg.

Krakau, 7. März.

Die hiesige Schloßkirche zeichnet sich jetzt durch vier prächtige Denkmäler aus neuerer Zeit aus, von denen zwei noch nicht ganz vollendet sind. Das Denkmal Wladimir Potozky's, von Thorwaldsen, gehört zu den ersten Meisterwerken dieses Künstlers. Es besteht in einem Riedefsal mit Basreliefs, auf dem sich die lebensgroße Statue des Grafen Potozky erhebt.

Von den drei Thorwaldsen'schen Sculpturwerken, die sich in Polen befinden, wird dieses für das schönste gehalten. Das zweite jener Denkmäler ist Koszius-ko's Grabmal, von Fr. Lanci, eine Sarkophag im antiken Styl, einfach, kräftig und erhaben, aus einheimischem Stein verfertigt. Er steht dicht neben dem Gewölbe, in welchem die irdischen Ueberreste Johann's III. ruhen. Der Sarkophag ist mit den schönsten Basreliefs verziert; über demselben erhebt sich eine Lampe, deren Flamme verborgen ist und das ganze Grab mit einem magischen Hellbunkel erfüllt. — Die Kapelle der Gräfin Wonsowitsch, deren Bau noch nicht vollendet ist, ebenfalls von Fr. Lanci, ist ein Grabgewölbe in gothischem Styl. Außerdem ist eine Grabkapelle für den Grafen Arthur Potozky so eben begonnen worden.

Paris.

Am 31. Mai hat die Abgeordnetenkammer durch Annahme des ersten Artikels des Gesetzentwurfes über öffentliche Arbeiten, welcher für die Hauptstadt 17,240,000 Franken aussetzt, den Beschluß gefaßt, daß die Arbeiten an dem Triumphbogen Etoile, der Magdalenenkirche, dem Pantheon, dem Museum der Naturgeschichte, der Kirche St. Denis, der königl. Schule der schönen Künste, dem Bastillendenkmal, der Abgeordnetenkammer, dem Taubstummeninstitute und dem College de France vollendet werden sollen. Ein Gleiches soll mit den Decorationen der Concordienbrücke geschehen. Zuletzt übernahm die Kammer auch noch die Kosten für die Aufstellung der Obelisken von Luxor, wahrscheinlich auf dem Concordienplatz und in dem Rundel der elysäischen Felder. Der 2te Artikel, welcher 18 Mill. für die Aufführung einer Quergallerie aussetzt, welche das Louvre mit den Tuilerien verbinden, und in welche die Bibliothek verlegt werden soll, wurde weitläufig besprochen, späterhin jedoch verworfen. Es wäre dadurch ein Lieblingsgedanke Napoleons verwirklicht worden.

Triest.

Am 1. März erfolgte hier die Einweihung eines neuen Museums von Inschriften und eines an dessen Eingang aufgestellten Grabmals, ein Todtenopfer, der eigenen Vorzeit und den Manen Winckelmann's dargebracht. Beide Unternehmen verdanken ihren Ursprung und ihre Ausführung zumeist der Thätigkeit des Advokaten Domenico de Rossetti, der als Winckelmann's Biograph bekannt ist.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 57.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 16. Juli 1833.

Longhi und Morghen.

Kaum sind zwei Jahre verflossen, daß durch den Tod von Joseph Longhi die Kupferstecherkunst einen ihrer bedeutendsten Männer verlor, und schon wieder tönt eine Trauerpost, welche uns den Tod von Rafael Morghen anzeigt.

Wer auch nur wenigen Antheil nahm an der Thätigkeit der Zeitgenossen in dem Gebiete der Kunst, dem sind gewiß diese großen Namen werth und theuer geworden; den ganzen Verlust aber, den mit ihrem Hinscheiden die gesammte Kunst in Europa erlitt, auszumessen, vermag nur der, welcher sich dem Zweige, den die beiden Männer kultivirten, ausschließender hingab, welcher ihren Werken ein genaues Studium widmete, nur der, welcher ihr Verdienst um den Stand, die Fortschritte und die Entwickelung der Kupferstecherkunst, wie auch den Charakter ihrer Schulen kennt. Es bedarf nicht erst unserer Feder, um diese Koryphäen dem Publikum bekannt zu machen; ihr Ruhm ist für immer gegründet durch ihren Griffel, welcher sie selbst verherrlichte, indem er die alten klassischen Werke der italienischen Kunst auch dem ganzen übrigen Europa vergegenwärtigte. Es wäre unpassend, hier die Werke dieser Künstler erst nennen zu wollen, indem sie auch schon durch die Vervielfältigung des Druckes mehr als die Werke anderer Künstler bekannt sind; biographische Notizen dieser hohen Meister fehlen uns auch nicht, nur wären einige Winke zur Charakteristik dieser Männer, die zu ihren Werken den besten Schlüssel bietet, vielleicht dem lernenden Künstler nicht ohne einiges Interesse, und sie können vielleicht dazu dienen, eine gründlichere und vollendetere Parallele zwischen L. und M. vorzubereiten.

Longhi und Morghen waren beide wie von der Natur auserwählte und begünstigte Menschen. Eine feste kräftige Natur erhielt sie bis in ihr hohes Alter, und gab ihnen die Kraft zu den physischen Anstrengungen und zu der Ausdauer, welche zu einer so langwierigen und schwierigen Kunst, wie die ihrige, unumgänglich erfordert werden. — Longhi, geboren den 13. Oktober 1766, war von mittlerer Größe, aber von ausgezeichneter Körperstärke, welche er in seiner Jugend sehr zu üben pflegte. Eine anmuthige Heiterkeit verbunden mit schlagendem Witze und eine sehr bedeutende Bildung bei großem Gedächtnisse machten ihn zum lehrreichsten und liebenswürdigsten Gesellschafter. Ehrenfest und liebevoll war er ein treuer Freund und seinen Schülern ein ehrwürdiger Lehrer. Er war zuerst dem Kaufmannstande bestimmt worden, dem er aus Abneigung entging, und widmete sich dann aus Gehorsam gegen seine Eltern, welche durchaus nichts von Kunst wissen wollten, den Wissenschaften, vorzüglich der Philosophie und Theologie, erst später konnte er sich ganz seinem immer durchleuchtenden Talente für die zeichnenden Künste hingeben.

Er verfolgte nun seine Lieblingsneigung für die Kupferstecherkunst und trat als erster Schüler mit einer Pension der Regierung in die neugegründete Schule von Evangelisti an der Akademie zu Mailand ein. In seinem 26. Jahre machte er eine Reise nach Rom, um sich in den höheren Theilen seiner Kunst zu vervollkommnen; nachdem er ins Vaterland zurückgekehrt war und sich mit der Ausübung seiner Kunst beschäftigte, bemerkte er bald, wie nachtheilig für die Gesundheit die Vorrichtung der Arbeitstische seyn müsse, welcher sich bis dahin die Kupferstecher bedient hatten, er erfand daher eine einfache und zweckmäßige Maschine zum Arbeitstische für Kupferstecher, welche nicht wenig zur Erhaltung der Gesundheit bei so anstrengender Arbeit beitragen kann, und erwarb sich schon hierdurch den Dank aller nachfolgenden Künstler. Aus Liebe zum Studium beschäftigte er sich häufig mit dem Zeichnen von Bildnissen seiner Freunde, worin er so allgemeinen Beifall erhielt, daß er später, wo er einen Erwerb daraus machte, nach seiner eignen Berechnung in Einem Jahr mehr als 20,000 Francs damit verdient hatte. Durch den Tod von Evangelisti erledigte die Stelle des Professors der Kupferstecherkunst an der

Akademie, und der Erzherzog Ferdinand wandte sich persönlich an R. Morghen zur Entscheidung der Verdienste von Longhi, nach dessen günstiger Beurtheilung L. 1798 zum Professor ernannt wurde. Seine Liebe zu seinen Zöglingen wurde ihm durch ausgezeichnete Schüler vergolten, unter welchen P. Anderloni, jetzt an seiner Stelle Professor in Mailand, Garavaglia, Professor in Pavia, Jesi, Bisi, Caronni, Marri ꝛc.; aber auch mehrere Ausländer bildeten sich ganz oder zum Theile in seiner Schule, als Felsing in Darmstadt, Caspar in Berlin, Krüger, Gruner, Stelnia in Dresden, Küstling in Wiena ꝛc.

Longhis Einfluß beschränkte sich nicht allein auf die Bildung seiner Schüler in der Kupferstecherkunst, sein Einfluß in der Akademie von Mailand war allgemein für alle Schulen, und ohne gerade der Direktor der Akademie zu seyn, leitete er doch durch seine richtigen Ansichten und leichte Beredsamkeit fast alle ihre Geschäfte und Verhandlungen, so wie die Richtung anderer Professoren. Stets war L's. Stimme im akademischen Senate die eifrigste, aber auch die liebevollste und die gewürdigteste.

Die Wissenschaften machten neben seinen Arbeiten als Künstler seine Erholung und Lieblingsbeschäftigung aus; er war nicht unglücklich in manchen kleineren Dichtungen, von denen unter mehreren seiner Stiche kleine Proben stehen; L. hatte mehrere Abhandlungen über Kunst geschrieben, zum Behufe öffentlicher Vorlesungen bei der jährlichen Preisvertheilung der Mailänder Akademie. Zu Beltoni's Raccolta di 60 uomini illustri d'Italia hat er die Biographie von Michel Angelo geschrieben, wozu er auch desselben Bildniß nebst jenem von Enrico Dandolo gestochen hat. Das bedeutendste Werk seiner gebildeten Feder aber ist ein Traktat über die Kupferstecherkunst (la teorica della Calcografia, Milano 1830) welcher zum Theile aus den Reden entstand, die er vor dem Institute der Künste und Wissenschaften in Mailand gehalten hatte. In diesem Werke zeigt L. im C. I. die Würde der Kupferstecherkunst, C. II. ihre Nützlichkeit, C. III. ihren Ursprung, C. IV. ihre Fortschritte, wo er die Werke aller ausgezeichneten ihm bekannten verstorbenen Kupferstecher historisch kritisch beleuchtet; hierin nimmt L. 3 Epochen zur Bezeichnung der Fortschritte seiner Kunst an, seine Reihe von Kupferstechern endet mit unserm F. Müller, welchen er persönlich gekannt hatte und von dem er mit vieler Achtung spricht.

Gewiß hätte dieses Werk noch bedeutend an Interesse gewonnen, wenn der Tod nicht Longhi früher als Morghen geraubt hätte, denn wohl hätte später eine Beleuchtung der Stiche dieses letzten Meisters die Zahl der Gleichzeitigen beschließen können, und das Urtheil L's. hätte ein Parallele gestellt, welche jetzt einem Andern überlassen bleiben muß.

Im C. V. spricht sich Longhi über die Schwierigkeiten der Kupferstecherkunst aus, C. VI. über die Nothwendigkeit des Zeichnens. Ein Projekt zu einer Sammlung von Kupferstichen zur Bildung von jüngeren Kupferstechern oder Sammlern, und eine Idee der Schönheit bilden einen nicht uninteressanten Anhang.

Die Erben L's. brachten erst dieses Werk, an welchem derselbe viele Jahre gearbeitet hatte und aus welchem er häufig seinen Schülern und Fremden vorlas, zum Drucke. Dieser theoretische Traktat blieb leider durch den überraschenden Tod L's. ohne den 2. Theil der praktischen Anleitung, wovon das vorhandene Material kein geschlossenes Ganze zu bilden erlaubt.

Unerachtet dieses bedeutenden Mangels verdiente doch dieses Werk, das in mehreren italienischen Zeitschriften die vollste Anerkennung gefunden hat, eine vollständige Uebersetzung ins Deutsche.

Schmerzlicher noch als die Nichtvollendung dieses Traktats ist der Verlust den die Künste dadurch erfahren, daß L. sein letztes großes Blatt nicht vollenden konnte, was seine künstlerische Laufbahn sehr glorreich würde beschlossen haben. Nach einer der schönsten Zeichnungen von Minardi, Professor der Akademie S. Luca in Rom, hatte L. das jüngste Gericht von Michel Angelo zu stechen angefangen. Diese riesenmäßige Composition hatte er in 2 Blätter getheilt, von der oberen Hälfte sind bereits alle Figuren vorradirt, und einige wenige mit der Nadel vollendet.

L. hatte hierzu jene malerische Manier angewandt, worin er in andern Platten so glücklich war. Seine eigene Auffassung der Natur hätte ihn gewiß unter allen neueren Kupferstechern am geeignetsten gemacht, um den Charakter Michel Angelo's in seiner ganzen Größe zu erfassen und wieder zu geben.

Dieses große angefangene Werk liegt jetzt traurig da, und sieht vielleicht umsonst seiner Vollendung entgegen; denn schwerlich unternimmt es einer der jetzt ausgezeichneten Kupferstecher, das Werk aus Liebe für den großen Meister zu vollenden; keiner auch der andern Kupferstecher, welche bereits ihre Manier zu stechen, oft mit allzugroßer Vorliebe für eine brillante Technik, ausgebildet und festgestellt haben, würde sich so in die leichte, zeichnende Art der Nadelführung L's. zu finden wissen, daß er ohne bedeutenden Unterschied die Platten fertig machen könnte.

Während L. noch mit einer kleinen Platte zu seinem Traktate der Kupferstecherkunst beschäftigt war, überraschte ihn der Tod nach kurzem Krankenlager am 2. Januar 1831. Das allgemeine Bedauern seiner Mitbürger und der aufrichtigste Schmerz seiner Freunde und Schüler bewies sich durch ein pomphöses Leichenbegängniß, an

Akade
sönlic
von 1
zum
Zögli
golte
Prof
Jesi,
Ausl
Schu
Krüg
Wil

Bild
Einf
für
Akad
Ansi
und
sorer
die e

als
aus
tung
Prod
Kum
bei d
demi
d'Ita
ben,
Enri
seine
Kup
1836
er v
Mai
C. 1
lichk
wo
stork
nim
seine
mit
hatt

resse
Moi
Bel
der
L's.
über

welchem mehr als 200 Personen Antheil nahmen und wobei seine Schüler den verehrten Leichnam trugen.

Ein Ueberblick über alle Werke L's. zeigt uns überall den tüchtigen Zeichner und den liebevollsten vollendeten Stecher. Stets faßte L. den Charakter seiner Meister mit Festigkeit auf, und durch Abwechselung in der Darstellung des Stiches wußte er die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten der Darstellung seines Originalgemäldes zu erreichen und zu vergegenwärtigen. Sein Lieblingsmeister war Rembrand, dessen Malereien er in vielen seiner Stiche sehr charakteristisch wiedergab. Aber auch die elegante und vollendete Zeichnung der klassisch italienischen Meister, die Lieblichkeit eines Procaccini, den Farbenschmelz eines Correggio, die Macht der Zeichnung von Michel Angelo, wie die Zartheit und den liebevollen Ausdruck der Schöpfungen Rafaels: Alles wußte L. in seinen Stichen treu zu charakterisiren, und er scheint, als wahrer Proteus, fast jedesmal ein anderer Stecher zu seyn, so oft er einen andern Meister zum Vorbild seiner Kunst gewählt hat. L. kannte den Reiz der Schönheit einer vollendeten Technik, und der vollkommenen Beherrschung seines Materials verdankte er die Leichtigkeit, mit welcher er den eigenen Neigungen als Künstler zu entsagen wußte, um jedesmal ganz in der Gestalt seines Meisters zu erscheinen; aber auch mit scheinbar untergeordneten Mitteln seiner Kunst, wie mit der bloßen Radir- und Schneidenadel, wußte er seinen Stichen hohe Vollendung zu geben.

Das Sposalizio nach Rafael bezeichnet seine höchste Stufe als Künstler. Vollendete Zeichnung, Gefühl, Ausdruck, Färbung und Luftperspektive sind mit der größten Treue wiedergegeben, weder das Gepräge von harter Mühseligkeit noch lecker Bravour im Stiche, sondern durch eine zarte, gefühl- und liebevolle Behandlung entspricht er ganz dem rafaelischen Bilde.

Longhi war als Kupferstecher Schüler von Evangelisti, und dieser Schüler von Wille in Paris; es ist nicht uninteressant für denjenigen, der sich um den Fortgang der Kunstschulen bemüht, zu überblicken, welchen Einfluß Wille auf die Richtung der Kupferstecherkunst gehabt hat. Unter der großen Zahl seiner Schüler machten sich 3 vorzüglich bemerkbar: J. G. Müller, Evangelisti und Bervic. Schüler des ersteren wurde Fried. Müller, sein Sohn, der frühzeitig nach Italien ging und es nach hohen Vorbildern das wahre innere Leben ergriff; in seinen Stichen zeigt sich die berechnende Technik der Schule Wille's nur mit Bescheidenheit und in richtiger Verwendung zu den Schönheiten seiner Originale.

Andere Schüler von J. G. Müller, wie Barth, Hoff, Rist, verfolgten später einen andern Weg der Kunst, auf welchem sie alle Schönheiten der Technik verschmähten. Longhi, der Schüler von Evangelisti, erkannte, daß zur vollendeten Darstellung aller Schönheiten eines Gemäldes auch eine ausgebildete Technik des Stechens nöthig sey, daß dieselbe ein untergeordneter Theil der Kunst, gleichsam die Sprache derselben ist, welche um so ausgebildeter seyn muß, je beschränkter die Mittel derselben sind. Sein großes Talent bewahrte ihn vor jeder Uebertreibung oder Mißgriffen, nur allein in seiner Galathea nach Albano, welche er später selbst nicht gemacht zu haben wünschte, hatte er sich in der Behandlung verleiten lassen.

(Der Beschluß folgt.)

Die Runen an dem Löwen vor dem Arsenal zu Venedig.

(Mit einer lithographirten Beilage.)

Jeder weiß wie sehr oft Inschriften und Nachzeichnungen von Alterthümern versehlt werden, besonders wenn solche aus einem Werke in's andere übertragen sind; sie erhalten dadurch zuweilen einen ganz anderen Charakter und werden so nur ein noch größeres nie zu lösendes Räthsel, woran sich der Gelehrte vergebens bemüht. Diese Bemerkung lenkte meine Aufmerksamkeit auf ein schon mehrfach besprochenes griechisches Denkmal, dessen eingegrabene Runenschrift seit Akerblad's*) Entdeckung Aufsehen erregte, da es am Piräeus bei Athen (1687 bei der Eroberung durch die Venetianer) gefunden wurde, und eine gänzlich verfehlte Inschrift nun schon seit Entdeckung derselben in Umlaufe ist. Luigi Bossi in Mailand, welcher in seinem Briefe an Schlegel die Runenschrift an diesem Löwen streitig machen will, **) fügte diesem Werke schon eine ganz unrichtige Abzeichnung der Schrift bei, die seitdem von dem gelehrten W. C. Grimm 1821 in dessen Runenliteratur ***) nach Villoison's breifach verkleinerter Akerblad'schen Zeichnung in Millin's Magasin encyclopedique, IXtem Jahrgang Vtem Theil, auch falsch aufgenommen wurde. An diesen Irrthümern mag jedoch der dänische Gelehrte Akerblad ganz allein Ursache seyn, indem derselbe selbst sagte, daß er in dem stürmischen Jahre von 1797, in welchem er in Venedig war, seine

*) Scandinav. Museum 1800 (1803). Bd. 2. S. 1. ꝛc. ins Franz. übers. mit Anmerk. v. Villoison in Millin Magasin encyclopédique. IX, 5, 26.

**) Lettre de M. Bossi de Milan, membre de plusieurs sociétés savantes, sur deux Inscriptions prétendues runiques, trouvées a Venise avec des observations sur les runes et trois gravures, à Turin 1805 in 8.

***) Man vergleiche auch v. d. Hagen Briefe in die Heimath Th. 2. S. 142, und Kruse Deutsche Alterthümer Th. 1. S. 2.

genaue Abschrift davon nehmen konnte, und die in Umlauf gekommene nur sehr flüchtig gezeichnet war. Dies ist nun der Grund, weßhalb ich bei meinem Aufenthalte in genannter Stadt Zeichnungen vom Löwen und der Schrift nahm. Derselbe steht dort nebst noch drei andern (wovon zwei einen geringeren Kunstwerth haben) am Eingang des Arsenals; alle zusammen wurden durch den venetianischen Feldherrn Francesco Morosini im Jahr 1687 aus Griechenland dorthin gebracht. Der eine von diesen ist in liegender Stellung; der uns hier aber am meisten interessirt, auf den Hinterbeinen sitzend. Er ist aus pentelischem Marmor, und da die Marmorbrüche des Berges Hymettus erst zu den Zeiten des Perikles aufgefunden wurden, so kann solches als Beleg der Behauptungen dienen, daß das Werk aus der besseren griechischen Kunstepoche herstamme, wenigstens keiner früheren Zeit angehöre, ob zwar an einigen Stellen, besonders an den Hinterbeinen unverkennbare Härten zu bemerken sind, was Einige auf die Vermuthung brachte, das Werk pelasgischer Kunst und die Schrift als gleichzeitig und demselben Volk angehörig zu betrachten, welches letztere keiner Widerlegung bedarf, da dieselbe bereits allgemein als Runenschrift anerkannt ist. Noch ist zu bemerken, daß der obere Theil des Kopfes restaurirt ist. Zur nähern Beschreibung der Inschrift will ich nur so viel beibringen als nöthig ist, um die beiliegenden Zeichnungen zu erläutern. 1. Zur obern Figur. Diese Figur befindet sich an der rechten Lende des Löwen, fängt unterhalb der Mähnen an und endigt in Schlangenwindungen vorn an der Brust. Die Schrift ist etwas von der der linken Seite verschieden. Letztere (s. die zweite Figur), besonders die noch ganz erhaltenen Charaktere sind mit etwas leichterer Meißelführung eingehauen, so wie auch die gut erhaltenen Endworte mit keiner Einfassung umgeben, die wahrscheinlich nie vorhanden war, da diese Seite des Thiers am besten erhalten ist und Spuren davon bemerkbar seyn müßten. Auch sind die Zeichen zum Theil nicht so groß, sie haben unter vier Zoll, während die der andern Seiten zwischen fünf und sechs Zoll messen und nicht so bemerkbar durch Raum und Punkte getrennt sind. An der rechten Seite bildet das Zeichen O mit den darauf stehenden zwei Buchstaben, die unserem a l entsprechen, das Ende der Inschrift. Gleich dabei kömmt der Anfang mit den Worten thair li... (Grimm liest das Wort auch so); sonst sind an dieser Seite nur noch einzelne Buchstaben zu erkennen. 2. Zur zweiten Figur. An der linken ist die Lesart von a nach b und c. In den früheren Abschriften geht die Linie von c nach h a und d über, aber meine sorgfältige Untersuchung beim Kopiren zeigte mir es so von a nach b c und d vollkommen zusammenhängend. a b und c laufen am linken Vorderfuß des Thieres, und dann zur linken Lende in absteigender Linie, wie aus der Zeichnung zu ersehen ist. Das Zeichen ᛏ, das ich mit u angedeutet habe, ist verfälscht; man sieht dies an dem tiefern und breiten Einschnitt in dem Marmor. Da dieß Zeichen zu den tiefstehenden am Fuße des Löwen gehört, so ist dieß leicht einer muthwilligen Hand zuzuschreiben. Von o an erkennt man 16 ganz gut erhaltene Zeichen, die für athuf Rilaia af duan gelesen werden können, so wie bei d die Buchstaben li...vari — Ich wünsche nun, daß es einem unserer Gelehrten der altnordischen Sprachen gelingen möchte, etwas mehr Aufschluß über diese Schrift zu geben. Ich glaubte es nur den Wissenschaften schuldig zu seyn, Gegenwärtiges zur Oeffentlichkeit zu bringen, und habe keine Mühe erspart, um die Abschrift so wie die Zeichnung, so genau es mir möglich war, zu machen. Die Buchstaben je nachdem solche deutlich waren, habe ich mit feineren und dickeren Linien angegeben.

H. G . . . dt.

Obiger Mittheilung von einem jungen geschickten und sorgfältigen Künstler haben wir zu unterst eine Zeichnung beigefügt, deren Bekanntmachung von dem sel. Prof. Büsching in Breslau beabsichtigt wurde. In einem handschriftl. Aufsatz von Fr. v. Hagen's Beschreibung der auf der grosh. Bibliothek zu Neustrelitz befindlichen Runensteine, Greifswalde 1826, welcher zu spät für das Kunstblatt eingesandt wurde, als daß er noch in seiner ganzen Ausdehnung hätte aufgenommen werden können, sagt er: „daß die Runensteine bis jetzt im Herzogthume „Schleswig aufhörten, ist nicht gegründet, indem bei „Hamburg, in der Elbe, nur bei niedrigem Wasserstande „sichtbar, ein Runenstein liegt, der wohl eine ge„naue Untersuchung und Hebung verdient. Die beige„legte Zeichnung gibt an, was ein Freund des Alter„thums zu Hamburg bei niederem Wasserstande auf dem„selben für Zeichen entdeckt hat.“ — Der Herausg.

Schweden.

Seit 1831 besteht hier ein Kunstverein (Konst-Föreningen) zur Aufmunterung der bildenden Kunst. Er zählt gegenwärtig 400 Mitglieder (worunter die Königin, der Kronprinz und die Kronprinzessin), deren jedes einen jährlichen Beitrag von 10 Reichsbalern Bco. (5 Thlr.) gibt, wofür Kunstsachen gekauft und unter den Mitgliedern verloost werden. Im vorigen Jahre kaufte man für 3700 Thlr.; es war 70 Gewinnste. Außer dem Zweck, Künstler, namentlich jüngere, durch Ankauf ihrer Werke zu unterstützen, ist es dem Vereine auch gelungen, eine öffentliche Ausstellung im vorigen Jahre zu Stande zu bringen, die vollkommen zufriedenstellend war.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 58.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 18. Juli 1833.

Kunstverein in München.

Statistischer Ueberblick in Beziehung auf den Bericht über den Bestand und das Wesen des Kunst-Vereins in München, während des Jahres 1832. Erstattet von dem Verwaltungsausschusse.

Im Vorworte sagt der Ausschuß, hinweisend auf das Specielliere, dreien seiner Mitglieder, die er durch den Tod oder andere Wechselfälle eingebüßt hat, lauten Dank für die vielfältigen Beweise ihrer gesellschaftlichen Fürsorge, nämlich Hrn. von Kerstorf, dem Freiherrn Proff und Hrn. Stademann. Letzterer ist nach Griechenland abgegangen. Geschäftssinn und Kunstliebe vereinigen sich in ihm so glücklich, daß er unter günstigen Umständen ganz dazu geeignet wäre, im Interesse des Vereins Griechenland mit München in Berührung zu setzen. Es war seither üblich, unter die einzelnen Mitglieder jährlich ein lithographirtes Bild als Geschenk zu vertheilen, oder vielmehr als ein Zeichen der Aufmerksamkeit und der Verbindung. Statt Eines solchen Bildes werden jetzt laut eines neuen Beschlusses vier zu gleichem Behufe verwendet. Für diese Vertheilung hat das Schiedsgericht ausgewählt: die Ansicht von Neudtting von Dominik Quaglio, Ansicht des Meerbusens von Baja nebst den Inseln Ischia und Procida von Rottmann, das Abendgebet von der Alpe heimkehrender Landleute von Kaufmann, ein Artilleriemanöuvre von Monten. *) Die mit andern Vereinen angeknüpften Verhältnisse dauern fort und erweitern sich je länger je mehr. Hannover und Königsberg fordern freundschaftlich die Münchner Künstler zu Beiträgen für die dortigen Kunstausstellungen auf. Die Hauptstadt des alten Preußens geht außerdem bei seinen Anträgen mit dem Beispiele eines musterhaften Liberalismus voran.

*) S. d. Anzeige im Kunstbl. Nro. 44. d. J.

Aus den Beilagen lassen sich im Wesentlichen folgende Ergebnisse ziehen, woraus neben der festen Begründung des Vereins zugleich dessen steigende Aufnahme hinlänglich erhellt.

Den Verwaltungsausschuß bildeten herkömmlicherweise theils Künstler theils Kunstfreunde; von jenen: Jakob Dorner, Förster, Stellvertreter des Sekretärs, Michael Wettenleiter, Monten, Neher, Conservator, Dominik Quaglio, Joseph Schlotthauer, Wintter; von diesen: Graf Aloys Arko, von Binder, Bolgiano, von Hofstetten, von Kerstorf, Kassier, Meinel, Stellvertreter des Vorstandes, Graf August Seinsheim, Vorstand, Stademann, Sekretär. Das Schiedsgericht zum Ankauf von Kunstgegenständen machten aus, unter den Künstlern: Folz, Heinrich Heß, Hohe, Ferdinand von Olivier; unter den Kunstfreunden: von Annetsberger, Sekretär, Brulliot, Dessauer, Professor Herrmann, Hirneiß, Vorstand, von Krazeisen, Juwelier Schmidt. Der Lauf des Jahres brachte in dem Personalbestande der Vereinsstellen einige Veränderungen hervor. Hr. von Krazeisen ersetzte im Schiedsgerichte den abwesenden Hrn. Grafen Pocci, an die Stelle des Erstgenannten trat in den Ausschuß Hr. von Binder, im Schiedsgerichte löste Hr. Graf Spreti Hrn. von Annetsberger ab, die durch den Tod des Hr. von Kerstorf verursachte Lücke füllte Hr. Assessor Graf aus, und Hr. Inspektor Mettenleiter übernahm endlich das Geschäft des Vereins-Kassiers, welches der genannte Verstorbene seit Entstehung der Gesellschaft fünf Jahre geführt hatte.

Die Anzahl sämmtlicher Mitglieder betrug im Anfange des Jahres 995 und am Ende 1097, wiewohl der Tod, Veränderung des Aufenthalts und andere Ereignisse die geschlossenen Reihen hier und da auflockerten. Daß der Zuwachs trotz jenes Ausfalles dennoch so bedeutend war, ist ein fröhliches Merkmal für die gesunde Verfassung des Vereins, und unter den gegenwärtigen Zeitumständen, wo so Vieles wider Willen rückläufig

wird, doppelter Beachtung werth. Alle Stände scheinen stillschweigend das Versprechen fortdauernder Theilnahme abgeigt zu haben; auch die gewerbtreibenden Klassen stellen aus ihrer Mitte ein vollkommenes Kontingent zu der vorgetragenen Fahne. Mit Vergnügen bemerkt man unter den Mitgliedern mehrere fremde Diplomaten und zahlreiche Namen des bayerischen Adels. Kriegsmänner und Beamte reichen sich in den mannichfaltigsten Abstufungen die Hände, um die Förderung der Kunst, so weit es die gemeinsamen Kräfte verstatten, zu den Höhen des Nationalruhms zu führen. Wenn jetzt überall mehr als je ein wissenschaftlicher Geist die Träger der Waffen ergriffen hat; so ist es um so erfreulicher, daß sie auch einige unbesetzte Augenblicke übrig haben, den Kunstbestrebungen unserer Tage wohlwollende Blicke zuzuwenden. Daß aber nur Venus nicht eifersüchtig wird, wenn sie bemerkt, wie Mars, ihr Freund aus alter Zeit, so vertraut mit der Minerva umgeht! Die Münchner Universität bleibt nicht zurück, doch scheint ihre Mitwirkung, nach der Menge der Lehrstühle abgeschätzt, noch nicht ganz verhältnißmäßig zu seyn. Geschieht doch sonst honoris causa Vieles in der Welt, was animi causa unterbleiben würde. Von den Künstlern Münchens mögen wenige fehlen; ihr Beitritt ist das Kapital einer Pflicht, wovon sie die gewissesten Zinsen ziehen. Das Netz des Vereins verbreitet sich nach allen Seiten Bayerns, berührt jede bedeutendere Stadt, reicht in einzelnen Fäden weit über den Umfang des Landes hinaus, und erstreckt dieselben bis nach Leipzig, Dresden, Braunschweig, Karlsruhe, Wien und Paris.

Durch Absterben hat der Verein 25 Mitglieder verloren, durch Austritt ferner 66 ordentliche und 7 außerordentliche. Die wirkliche Einnahme betrug 12,412 fl. die wirkliche Ausgabe 12,010¾ fl. Bis zur Verwunderung wenig haben die artistischen Journale und Schriften gekostet, nicht mehr als 33 fl. 18 kr. Mit der Kunstliteratur ist und bleibt es in Deutschland ein flaues Wesen, wie man sieht, sogar auf den Stapelplätzen der Vereine. Die außerordentliche Oekonomie erklärt sich. Mit der artistischen Lektüre der Künstler geht es meistens wie mit den Studien der Schauspieler. Dafür ist die Tinte, Deutschlands Liebe, desto reichlicher geflossen; die Schreibmaterialien machen gerade das Doppelte der Lesekosten aus, 68 fl. 8 kr. Für Kunstgegenstände, bestimmt zur Verloosung, sind 7908 fl. 6 kr. ausgegeben worden; für die Vertheilung lithographischer Bilder 1000 fl.

Während des Jahres 1834 überlieferten die wirklichen Vereinsmitglieder zur Ausstellung: 312 Oelgemälde, 5 Studien in Oel auf Papier gemalt, 11 Miniaturgemälde, 66 Zeichnungen, 2 radirte Blätter, 32 Steinzeichnungen, 15 plastische Kunstwerke, 2 Pastellgemälde. Von eingeführten Fremden wurden für denselben Behuf mitgetheilt: 8 Oelgemälde, 13 Zeichnungen, 2 Steinabdrücke, 1 plastisches Kunstwerk, 2 Glasmalereien und zwei nicht näher klassificirte Gegenstände. Die Landschaft, besonders die Prospektmalerei, das Bildniß und das Genre herrschen auch in München, wie überall, entschieden vor. Die Zahl der angeführten historischen Bilder ist geringfügig. Der Grund dieser eben nicht erfreulichen Erscheinung liegt zwar zum Theil, doch nicht so völlig, wie einige Künstler glauben, in der Kälte des Publikums gegen höhere Darstellungen. Es will nur zunächst Wahrheit, Leben, Kraft, technische Gediegenheit. Wenn aber die Historienmaler häufig auf ihrem Felde nicht in der erforderlichen Weise mit den Genremalern Schritt halten, wenn sie von der einen Seite zu viel Gewicht legen auf die Würde des Gegenstandes, und von der andern wieder zu wenig, absonderlich im Punkte der Ausführung: ist es ein Wunder, daß ihnen jene in der öffentlichen Gunst zuvorzukommen drohen? Schleicht sich vollends der Styl des Genre, wie es mitunter zu geschehen pflegt, selbst in das Geschichtliche ein: wer kann es dann den Kunstfreunden verargen, daß sie reinen Genuß einem gemischten vorziehen? Wissen die Kunstvereine nicht Anstalten zu treffen, wodurch sie der echten Historienmalerei einen freieren Zugang eröffnen und sie aus ihrer bisherigen Abhängigkeit herausreißen, indem sie derselben z. B. eine ganz besondere Aufmerksamkeit widmen und zu dem Ende ihre Anstregungen vereinigen, so dürfte ein wesentlicher Theil ihrer Absichten unerreicht bleiben. Dieselbe Bemerkung läßt sich vielleicht auf die poetischen Landschaften anwenden, jedoch zum Glück nicht in demselben Maaße. Das Genre, die Porträt- und Perspektivmalerei machen für sich allein schon ihr Glück, wenn es ihnen nicht an gefälliger Mittheilungsgabe fehlt; jene andern Kunstzweige bedürfen dagegen, wie es scheint, für ihr Fortkommen einer nachdrücklichen Pflege.

Für die Verloosung am 16. Februar 1835 waren 66 Gegenstände bestimmt, wovon an dem bezeichneten Tage 59 ihre Gewinner fanden. Geschenke verabreichten während des Jahres 1832: der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf, der Kunstverein zu Frankfurt a. M., der Kunstverein für Sachsen in Dresden, Baron Rumohr. v. Hoffstetten, Lebschée, Gustav Kraus, Koch, v. Speck, Wintter, H. Heinzmann.

Zuletzt ertheilt der Bericht biographische Nachrichten über drei kürzlich verstorbene Künstler, ehemals Genossen des Vereins, worauf sich gegenwärtige Anzeige aus Mangel anderweitiger Kunde beschränken muß.

(Der Beschluß folgt.)

Longhi und Morghen.

(Beschluß.)

Als L., der im Jahre 1802 erwählt wurde, einen Theil der Consulta cisalpina auszumachen, welche Napoleon nach Lyon gerufen hatte, von da nach Paris gegangen war, sagte Wille wohlgefällig zu ihm: vous-êtes mon neveu, und: voi siete i pronipoti di Wille, setzte dann L., es seinen Schülern erzählend, hinzu.

So hat sich denn auch in vielen dieser Nachkömmlinge der Geist Wille's sichtbar erhalten, den L. selbst antipittorisch nennt, das heißt, allzusehr theilen dieselben jene Vorliebe für die Ausbildung der Technik, die jedes bessere Streben für wahre Kunst aus den Werken der Kupferstecher verbannt.

Der 3te Schüler von Wille war Bervick, der gewissermaßen das ganze Vermächtniß der Schule von Wille erhielt, dieß bezeugen seine Stiche, welche mit einem ungemeinen Aufwand von künstlicher Handhabung der Instrumente, fast ausschließlich des Grabstichels, und der glänzendsten Ueberwindung abschreckender Schwierigkeiten der Technik erfüllt sind. Von Bervick leitet sich die neue französische Schule her, und als der ausgezeichnetste unter seinen Schülern, Hr. P. Toschi, jetzt Professor in Parma. Unter seinen zahlreichen Schülern bildeten sich auch einige Fremde, als Eichens in Berlin, Sonne aus Copenhagen u. a. Außer diesen 3 Hauptlinien, welche von Wille durch seine Schüler ausgingen, haben sich noch durch Klauber in Petersburg, Clemenz in Copenhagen, Tardieu in Paris und Schmutzer in Wien mehr oder minder ausgebreitete Schulen gebildet. Zwei ausgezeichnete Kupferstecher unserer Zeit, Desnoyers und Morghen, gehören nicht dieser Schule an, sondern verfolgten ihren eignen Weg.

Die Voreltern von Rafael Morghen kamen von Montpellier nach Neapel, wo er 1758 geboren wurde. Bei seinem Vater, der damals an dem Werke von Herculanum für das borbonische Museum stach und als Professor an der neopolitanischen Akademie angestellt war, erhielt M. den ersten Unterricht in der Kunst. Morghen zeigte frühzeitig ein bedeutendes Talent für die Landschaft, und seine ersten Zeichnungen und Stiche waren in diesem Fache. Sein Vater brachte ihn 1775 nach Rom zu dem damals geschicktesten Kupferstecher J. Volpato, unter dessen Leitung er sich für das historische Fach heranbildete; er vereinigte sich sodann mit seinem Lehrer im Stiche und der Herausgabe der Stanzen von Rafael und vermählte sich mit desselben Tochter.

1793 wurde M. von Ferdinand III. nach Florenz berufen, woselbst ihn dieser kunstliebende Fürst von Toscana mit der Bedingung, eine offene Schule zu halten, mit einem starken Gehalte anstellte.

M's. unermüdlicher Fleiß vollendete hier die größten und zahlreichsten Werke der italienischen Kupferstecherkunst, und auch diese sind zu wohl bekannt, um sie einzeln anzuführen. Eine seltene Leichtigkeit der Behandlung, geniale und eigenthümliche Darstellung, aber beinahe and Formenlose greuzende Weichheit bezeichnet den Charakter des größten Theiles seiner Stiche.

Um ein richtiges Urtheil über M. zu fällen, dürfen wir uns nicht durch die große Zahl seiner Stiche irre leiten lassen, sondern müssen unser Hauptaugenmerk auf seine vorzüglichen Blätter richten, wo wir dann gewiß den hohen Künstler nicht verkennen werden. Das vorzüglichste unter seinen Werken ist das Abendmahl nach Leonardo da Vinci, nach einer Zeichnung von T. Matteini, Prof. in Venedig; wer Gelegenheit hatte, diese Zeichnung (sie wird jetzt in der florentinischen Galerie aufbewahrt) mit dem Stiche von M. zu vergleichen, der wird gewiß von dem hohen Verdienste M's. überzeugt werden, und der falschen Idee nicht beitreten, daß M. nicht habe zeichnen können; die schönen Köpfe voll Ausdruck und die richtig gezeichneten Hände, wozu sich M. viele Studien nach der Natur gemacht hatte, mögen zwar von der Zeichnung von Leonardo abweichen, denn schon war das Original-Fresko seinem völligen Ruin nahe, und die darnach gemachte Zeichnung war ziemlich flau, aber um so mehr bezeugen sie das hohe Talent und die große Auffassung von Morghen.

Die Zeichnungen zu seinen Stichen machte zwar M. beinahe nie selbst, woran ihn wohl auch die Entfernung vieler Bilder mochte gehindert haben, er befaßte sich auch nicht gerne mit der Ausführung harmonischer Zeichnungen, aber bei der Schnelligkeit, mit welcher er bei der Ausführung auf's Kupfer zu Werke ging, wo keine berechnende Technik seine Kräfte gelähmt hätte, waren die unendlich vielen Köpfe, Hände und Füße, welche er gestochen hat, für ihn beständiges Studium der Natur, deren Geist und Form er immer lebendig auffaßte. Den besten Beweis hiervon liefern seine Abdrücke, wo oft bei der bloßen Vorbereitung der Radirnadel mehr Geist, Leben, Ausdruck und Gefühl der wahren Zeichnung ist, als in vielen vollendeten Stichen anderer Meister. M. war nur zu sehr selbstständiger Künstler, und dieses hinderte ihn, daß er seiner Eigenthümlichkeit hätte entsagen können, um sich in den Charakter seiner Meister zu finden und denselben mit Strenge wiederzugeben, woraus eine gewisse Einförmigkeit seiner Werke entstand; M. sah in der Darstellung seiner Originalmeister nur wieder die Natur selbst, und wo dieselbe zu sehr von der Art abwich, wie er gewohnt war die Natur zu sehen und aufzufassen, da nahmen seine Stiche vielleicht unwillkürlich seinen eigenen Charakter an. Morghen ging in der Ausführung seiner Stiche höchst harmonisch zu Werk, er

überarbeitete sehr gleichmäßig alle Theile des Stiches, und so hatte er immer eine harmonische, wenn gleich noch unvollendete Arbeit vor sich. Was seine Werke dadurch an Uebereinstimmung der Behandlung und an Harmonie gewannen, geht ihnen meistens an Färbung und mannichfaltiger Motivirung der Behandlung wieder ab, ja oft wird seine Harmonie zur Monotonie. M. steht auch hier dem Longhi schroff gegenüber, der sich in der vollendeten Ausführung einzelner Theile, gleichsam alla prima, gefiel. L's. Stiche gewannen dadurch sehr an Frische und Schönheit des Details, hingegen verleitete ihn auch diese Vorliebe zu einer unharmonischen Bearbeitung, und durch die Gebundenheit der Mittel beim Stiche mit regelmäßiger Behandlung sah er sich nicht selten in Verlegenheit gesetzt, indem ein schon fertiger Theil nicht gut mehr mit den daranstoßenden Theilen zu verbinden war, und alsdann das erscheinen mußte, was Morghen pezzalo (gesetzt) nannte, dafür nannte L. den M. den uomo di burro (Buttermann).

Longhi war gegen seine Schüler äußerst liberal, und er bekümmerte sich mit väterlicher Liebe um ihre Fortschritte; Morghen arbeitete stets bei verschlossenen Thüren, und die angestrengteste Thätigkeit erlaubte ihm vielleicht nicht, wie er gewollt hätte, sich um seine Schüler zu bekümmern. Eine beschränkte Kraft der Mittheilung machte ihn mehr zum Künstler, der durch seine Werke erfreuen, als durch seine Theorien hätte belehren können; nur erst gegen das Ende seiner Laufbahn bekümmerte er sich mit mehr Liebe um seine Schüler, deren er jedoch nur wenige zu einiger Höhe erzog. M. war sich selbst später undegreiflich, wie eine Blume war alles von selbst aus ihm hervorgegangen, ohne daß er sich hätte Rechenschaft davon geben können, und fast mit gleicher Selbstzufriedenheit zeigte er in seinem Alter die Werke seiner vollendetsten Blüthe neben flüchtigen und unbedeutenden Arbeiten.

Wenn von seinen Verdiensten die Rede war, sagte er: il Signore ha voluto così (Der Herr hat so gewollt).

Morghens letzte Arbeit, womit er seine hohe künstlerische Laufbahn in Florenz beschloß, war derselbe Gegenstand, womit er sie auch anfing: ein Stich nach der Madonna della seggiola von Rafael, jene erste in der Größe von ohngefähr 10 — 11 pariser Zoll, die zweite von 2½ Zoll, welche er bei so hohem Alter mit bewundernswerther Nettigkeit des Stiches und der Zeichnung vollendete. Dem Künstler ist es gewiß nicht uninteressant zu erfahren, daß M. diese kleine Platte zur völligen Ausführung ganz allein mit der Schneidenadel vollendete, ohne daß er den dadurch hervorgebrachten Grad während der Arbeit abgeschadt hätte.

M. war von kleiner untersetzter Statur und außerordentlicher Gesundheit. Außer seiner Kunst hatte er wenige persönliche Vorzüge; gegen seine Freunde äußerst artig, erhob er sich jedoch nie über das Alltägliche hinaus.

In der letzten Hälfte seines Lebens war er nach Paris gegangen, wo ihn Napoleon und noch mehr die Kaiserin Josephine mit Auszeichnung behandelten.

M. hatte das Vergnügen, noch vor seinem Tode zu sehen, daß ein einziger Abdruck seines Abendmahls nach Leonardo da Vinci in Genua für 1000 Scudi verkauft wurde.

Vielleicht unter allen Künstlern hatte nur Canova während seines Lebens mit seinen Arbeiten mehr verdient als Morghen, er hinterließ jedoch kein bedeutendes Vermögen.

M. war Ritter mehrerer Orden und Professor und Mitglied vieler Akademien und Institute. Er starb den 8ten April 1833 ruhig in den Armen eines Schülers. Sein Leichenbegängniß begleiteten viele Professoren und Schüler der Akademie von Florenz zu einem Familiengrab außerhalb der Stadt. Sein Sarg ward versiegelt, und, in Blei verwahrt, legte man zwei seiner Bildnisse und Palmerini's Verzeichniß seiner Werke hinein.

Ein vergleichender Blick auf die Thätigkeit und Wirkungen von L. und M. muß uns mit Achtung für Beide erfüllen; sie bezeichnen eine Epoche der Kupferstecherkunst in der höchsten Blüthe, und wie solche Blumen nie allein, oder in einem für Kunst und Schönheit nicht hoch empfänglichen Lande stehen können, so darf man auch wohl nicht auf den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst schließen.

Darmstadt.

Prof. J. Felsing,
correspondirendes Mitglied der Akademie von Mailand.

Madrid.

Die Königin von Spanien, die ihre Liebe für Kunst und Literatur durch zwei namhafte Unterzeichnungen für das Denkmal Walter Scott's und die Erhaltung von Abbotsford an den Tag gelegt hat, ist selbst Künstlerin, und hat der königlichen Akademie von San Fernando ein Oelgemälde, Amor und Psyche vorstellend, von ihrer eigenen Hand zum Geschenke gemacht.

Nekrolog.

Im Mai starb zu Tournay im Königreich Belgien der berühmte französische Maler Hennequin. Er hatte in der ersten französischen Revolution eine Rolle gespielt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 59.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 23. Juli 1833.

Kunstverein in München.

(Beschluß.)

Johann Selb,

geboren zu Stockach in Tyrol 1781, Sohn eines unbemittelten Landmannes, wurde durch das Beispiel und die Lehren seines ältern Bruders in früher Jugend der Malerei zugeführt. Als dieser sein Meister später- hin die Heimath mit dem Aufenthalt in Düsseldorf vertauschte, wo er verschiedene Gemälde der dortigen Gallerie copirte, begleitete ihn sein fünfzehnjähriger Schüler auf der Reise dahin und brauchte sofort den Unterricht der Akademie für das Studium der Geschichtsmalerei. Nach Verlauf von zwei Jahren kehrte der ältere Bruder in Gesellschaft des jüngern nach Tyrol zurück, und bediente sich dessen zur Hülfsleistung bei Ausführung einiger Fresken. Einige Zeit darauf verließen Beide abermals das Vaterland; jetzt war München das Ziel ihrer Reise und Wünsche. Der Jüngere setzte an der Akademie mit eben soviel Ernst als Erfolg die Bemühungen seiner Ausbildung fort. Der Ausdruck der Kriegsunruhen im Jahre 1809 war für ihn der Anfang schwerer Bekümmernisse, denn getrennt vom Bruder, den der Drang der Zeit nach Tyrol zurückgeworfen hatte, stand er nun für sich allein da, ohne irgend eine Stütze, eine Aussicht. In dieser faßungslosen Lage schenkte ihm das Glück unversehens in Hrn. Mettenleiter, Inspektor der Steuerkataster-Kommission, einen Rathgeber und Helfer. Menschenfreunden entdeckt sich fremde Noth leicht, gern und bald, sie wissen den Eröffnungen von fern zu begegnen; so mag es auch hier der Fall gewesen seyn. Hr. Mettenleiter schlug seinem Schützlinge vor, sich im Graviren zu versuchen. Die Proben gelangen dergestalt, daß Selb bald darauf bei der Steuerkataster-Lithographie vorerst Beschäftigung und dann eine förmliche Anstellung als Graveur erhielt, fortan ein geschierter Mann war und in seinem Amtsverhältnisse nun rasch den Grund legte zu der Achtung seines Namens. Eine Folge derselben war der ihm (1814) aus Paris zugekommene Auftrag für Delpech's lithographische Officin mehrere von Hor. Vernet gezeichnete Scenen aus der französischen Geschichte auf Stein abzudrucken. Es war damit vor der Hand nur auf eine Prüfung seines Talents abgesehen: sie fiel indessen günstig aus und übertraf manche Arbeiten seiner Vorgänger in einem solchen Grade, daß er jetzt für einen gemachten Lithographen gelten konnte. Als solcher leitete er seit dem Jahre 1816 eine geraume Zeit die lithographische Anstalt des Hrn. Kunsthändlers Zeller. In das Jahr 1820 fällt seine Verbindung mit dem Central-Gemälde-Gallerie-Direktor von Mannlich, den HH. Piloty und Strirner zur Fortsetzung des seit 1816 begonnenen Galleriewerks. Jetzt saß er wohl eigentlich im Schooße der Lithographie. Als die literarisch-artistische Anstalt jenes ausgezeichnete Unternehmen weiter führete und die Herausgabe der herzogl. leuchtenbergischen Gemäldesammlung übernahm, trug Selb zur Beförderung beider Werke das Seinige mit gewohnter Thätigkeit bei. Die ehrenvollen Bestimmungen seines Talents beweisen am besten den Umfang und Grad.

Wie viel Nützliches und Gutes war nicht noch von demselben in den Jahren ungeschwächter Kraft zu erwarten, hätte nicht das Nervenfieber einem so verdienstlichen Leben am 12. April 1832 plötzlich ein Ziel gesetzt.

Paul Rummel, Maler,

Sohn eines churfürstl. Leibgarde-Hartschier-Lieutenants, geb. am 5. Juni 1774 in München, würde ohne den frühen Tod seines Vaters und die Bedrängniße seiner Mutter, die von einer unzulänglichen Wittwenpension leben sollte, nach vorgefaßtem Plane die militärische Laufbahn betreten haben. Statt der Aussicht in's Cadettenkorps aufgenommen zu werden, womit sich der Knabe sonst geschmeichelt hatte, stellte sich ihm nun die Nothwendigkeit dar, in Verbindung mit seinem Bruder für den Unterhalt der Mutter möglichst zu sorgen. Schon

mehrmals hat die Verfertigung von Heiligenbildern den ersten Anstoß zu Kunstversuchen gegeben; dieß war auch bei dem dreijährigen Rummel der Fall. Der Druck der Noth und der Ruf der Natur vereinigten sich wechselsweise um die künftige Richtung seines Lebens zu bezeichnen. Laut der vorliegenden Nachricht könnte man beinahe auf die Vermuthung gerathen, er sey vom Hause aus ein Autodidakt gewesen. Seine ursprüngliche Entwickelung könnte sonach ein besonderes Interesse erregen, wofern sie sich wirklich unter diesem Gesichtspunkt auffassen läßt. Eigentlichen Unterricht scheint er erst in München von dem Maler Weiß empfangen zu haben, der sich seiner überhaupt menschenfreundlich annahm. Mit dem Besuche der Akademie verband er fleißige Uebungen im Kopiren, und zwar nach Bildern der churfürstlichen Gallerieen. Von der Oelmalerei ging er später zur Miniaturmalerei über und erwarb sich in beiden Fächern Beifall. Augenschwäche führte ihn später wieder auf die Oelmalerei zurück. Seine Kopien nach den Bildnissen Sr. Majestät des Königs wurden wegen ihrer Aehnlichkeit von den Provinzialstädten geschätzt und gesucht. Nachdem er längere Zeit gekränkelt hatte, starb er am 28. Sept. 1832 am Schlagflusse.

Wilhelm Bendz, dänischer Bildniß-, Historien- und Genremaler.

Es ist lebhaft zu bedauern, daß die mitgetheilten Nachrichten in ihrer Dürftigkeit den mannichfaltigen Gaben des Frühverstorbenen so gar nicht entsprechen. Dieses Mißverhältniß würde kaum zu begreifen, geschweige zu entschuldigen seyn, hätte sich demselben auf irgend eine Art abhelfen lassen. Allein die Quellen zu einem angemessenen Nekrolog fließen in München, wo der dänische Fremdling nur kurze Zeit verweilte, so spärlich, daß biographische Mangelhaftigkeit unvermeidlich war. Bendz wurde nach ungefährer Angabe zu Odensee 1806 geboren, wie es scheint, unter günstigen Familienverhältnissen, wenn diese für sich allein hinreichten, ihm einen längern Aufenthalt in Kopenhagen möglich zu machen, wo er als Zögling der Akademie den ersten Grund zu seiner künstlerischen Entwickelung legte. Jene vorzügliche Anstalt, um deren Förderung sich viele berühmte Namen und mehrere Könige Dänemarks Verdienste erworben haben, kam den Fähigkeiten des Schülers mit dem Reichthume ihrer Mittel so zweckmäßig entgegen, daß seine später erprobte Vielseitigkeit wohl zum Theil ihrem Einflusse anzurechnen ist. Mit Liebe und Ausdauer ergab sich Bendz den Naturstudien, zu denen ihn eine ursprüngliche Neigung hingezogen haben mag, die vielleicht schon von Hause aus über die Wahl seines Berufs entschied. Eckersberg, Direktor der Akademie, verbreitete durch Lehre und Beispiel Grundsätze, die, wie es heißt, Bendz in seiner weitern Ausbildung wesentlich zu Statten kamen. Dürfte man nach dem Umfange des Kreises, in welchem Bendz sich bewegt hat, auf die Unterrichtsmethode der Kopenhagener Akademie zurückschließen, so würde daraus folgen, daß sie ihre Anleitung nicht auf die Enge des leidigen Fachwerks beschränkt, sondern die Elemente einer allgemeinen Bildung obenan stellt, um durch diese die einzelnen bestimmten Richtungen zu läutern und zu vervollständigen. Baron Rumohr, der seine Beweise der Anerkennung nicht zu verschwenden pflegt, hat sich kürzlich zu Gunsten der Kopenhagener Akademie auf eine Art geäußert, die jene Folgerung nicht wenig begünstigt. Obwohl Bendz die Genremalerei in Kopenhagen zu seiner Hauptbeschäftigung machte, widmete er daneben zugleich der Historienmalerei seine Kräfte, und bewies durch ein großes Bild, bestimmt für das königliche Schloß, wie weit dieselben zur Zeit reichten. Die Wahl des Gegenstandes ist vortrefflich; ging sie von dem Künstler selbst aus, dann spricht sie eben so ehrenhaft für seinen historischen Sinn, als für den Takt seines Patriotismus. Das Bild stellt das merkwürdige Seetreffen vor, worin Christian IV. von Dänemark, stehend am Mastbaum eines von ihm beschligten Schiffes, durch einen Splitter gefährlich verwundet wurde und durch die Proben eines seltenen Heroismus sich und sein Reich verherrlichte. Christian IV. ist unter allen dänischen Königen ohne Zweifel der größte, vielleicht auch der liebenswürdigste. Freilich stand er in einer Zeit, die Kolosse gebar, wie Wallenstein und Gustav Adolph, nicht in der ersten Reihe, aber es war damals viel, wie er mit Auszeichnung in der zweiten zu erscheinen. Tilly's Lob hat ihm die Achtung der Nachwelt treffend zugesichert. Daß nun Bendz würdig befunden wurde — seinetwegen wird man die kleine Abschweifung verzeihen — einem solchen Könige in dem Sitze seiner Nachfolger ein Denkmal zu errichten, kann im Auslande mit Recht für eine öffentliche Empfehlung seines Talents angesehen werden. Münchens Kunstfreund war für Bendz ein Aufruf, denselben in der Nähe zu beschauen und durch seine Mitwirkung zu mehren. Er kam daselbst um das Jahr 1832 an; sein Aufenthalt dauerte etwa 9 Monate. Während dessen verfertigte er mehrere wohlgetroffene Porträte, außerdem das nahmhaft gewordene Genrebild, welches eine Gesellschaft von Künstlern im Finkl'schen Kaffeehause vorstellt und durch seine schlagende Wahrheit und Kraft auf der letzten Münchner Ausstellung die Theilnahme des Publikums in ungewöhnlichem Maaße erregte. Ein weiteres Urtheil bleibt einem andern Orte vorbehalten. Es ist indessen schon höchst günstig recensirt worden, und zwar von einem sechs- oder siebenjährigen Knaben. Da unsere Maler wahrscheinlich gegen die Kompetenz des jungen Kritikers nichts einwenden

werden, so findet das Gutachten seiner Kennerschaft hier einen schicklichen Platz. Wenn nur der Tabaksrauch nicht wäre, rief er aus, man kann nicht genug sehen! Klingt das nicht beinahe, wie das liebe Mährchen von den Vögeln, die nach gemalten Trauben picken wollten? Besagtes Bild weist Bendz eine Stelle unter den geschicktesten Genremalern an, deren Vormann bekanntlich für München Peter Heß ist. Bendz hatte wirklame Vorbereitungen getroffen, um in dessen Nähe zu kommen. Aber die Genremalerei allein konnte nicht die Bedürfnisse seines reichbegabten Geistes stillen; er strebte nach einer volleren Entfaltung seiner Fähigkeiten und glaubte diesen Zweck nirgends besser erreichen zu können, als in Rom. In verwichenem Herbste reiste er von München ab, kam aber leider nur bis nach Vicenza, wo ihn der Tod in der Blüthe einer vielversprechenden Jugend plötzlich dahinraffte.

Schließlich sey noch der Wunsch ausgedrückt, daß der Münchner Kunstverein künftighin etwas mehr Sorgfalt auf die Abfassung der biographischen Notizen verwenden möge, als dießmal geschehen ist.

Das Münster in Bonn. *)

Die erste Stiftung dieser Kirche wird der Helena, Mutter des Kaisers Konstantin, zugeschrieben; **) ihr Andenken ist noch ganz besonders durch eine in derselben angestellte eherne Bildsäule von neuerer Arbeit erhalten. Die Kirche wird, wie mehrere Stiftskirchen, noch jetzt Münster genannt; sie ist den heil. Cassius und Florentius und ihren Genossen geweiht, welche, wie Mauritius, Anführer oder Hauptleute der sogenannten thebaischen Legion sollen gewesen seyn. Das Stift war in der ehemaligen Ordnung des Erzbisthums sehr hoch gestellt, der Probst desselben hatte den ersten Rang nach dem Probst der Domkirche zu Köln. ***)

Ueber die Zeit, wo das gegenwärtige Gebäude aufgeführt worden, haben wir keine zuverlässigen Nachrichten. Die Chorrundung und die beiden Thürme an derselben wurden, wie schon früher gesagt, allem Anschein nach im 10ten Jahrhundert erbaut; das Uebrige sammt dem Mittelthurm soll der im Jahre 1177 verstorbene Probst, Gerhard Graf von Sayn, erbaut haben. †) Da jedoch von diesem Probst berichtet wird, daß er die Pfründen des Stifts um acht Kanonicate vermehrt, ohne hinzuzufügen, daß seine Freigebigkeit sich auch auf den Bau des Münsters erstreckt habe, *) so findet in dieser letztern Beziehung wahrscheinlich eine Verwechslung des Probstes Gerhard mit dem Probst Bruno statt, welcher auch ein Graf von Sayn, und später, in den Jahren 1205 bis 1208, Erzbischof von Köln war. **) Diese Vermuthung wird fast zur Gewißheit erhoben durch die Nachricht, welche Cäsarius, Mönch zu Heisterbach, von den Reliquien gibt, womit die Kirche dieses Klosters ausgestattet war; er führt nämlich unter denselben Gebeine von Genossen der thebaischen Legion an, von denen er ausdrücklich sagt, daß sie bei Erneuerung des Münsters zu Bonn gefunden worden. ***) Nun aber wurde die Kirche zu Heisterbach, wie wir gesehen haben, in den Jahren 1202 bis 1233 erbaut, und Cäsarius schrieb im Jahre 1221; †) es ist also wohl kaum zu bezweifeln, daß zur Zeit des Erzbischofs Bruno IV. bei der Verheerung der Stadt Bonn in jenem mehrmals erwähnten Kriege auch das Münster zerstört worden, und daß Bruno, der überdem sehr reich war, dieselbe wieder herstellte oder zu dem Zweck ein Vermächtniß hinterließ.

An diesem Gebäude ist besonders merkwürdig der Mittelthurm, die Strebebogen der Widerhalter und die Fenster des Schiffs. Letztere bestehen aus fünf kleinen Spitzbogen, wovon der mittlere der höchste, die beiden folgenden etwas niedriger, und die beiden äußersten am niedrigsten sind, so daß alle fünf Bogen zusammen innerhalb der Gestalt des Gewölbes einen großen Spitzbogen bilden, und man darin eine Annäherung zu den Fenstern des vollkommenen Spitzbogenstyls erkennen muß, welche durch Stäbe in verschiedene kleine Bogen abgetheilt wurden. Außerhalb am Münster sind die von Säulchen getragenen kleinen Bogen der Fenster alle von gleicher Höhe, und die Gestalt der inneren eigentlichen Fenster ist nur in so fern sichtbar, als man die verschiedene Durchbrechung der Bogen wahrnimmt. Der Mittelthurm verdient hauptsächlich deßhalb beachtet zu werden, weil in demselben jener Gedanke, den höchsten Thurm in der Mitte des Kreuzes zu errichten, wieder hervortritt, welcher schon einige Jahrhunderte früher bei der St. Martinskirche zu Köln ausgeführt wurde. Aus der auf den Münzen des Erzbischofs Anno II. mit der Umschrift: MONETA BONENS. bezeichneten Kirche ††) ist jedoch zu schließen, daß auch an dem ältern Münster eine ähnliche Anlage bestanden habe und an dem neuern

*) Aus S. Boisserée's Denkmale der Baukunst am Niederrhein.

**) Moerckens, a. a. O. S. 7.

***) Cromagn, Archidiocces. Colon., bei Harzheim, Bibl. Colon. im Anhang S. 6.

†) Minola, a. a. O. S. 245.

*) Beschreibung des Erzstiftes Köln, 1785. S. 83.

**) Moerckens, a. a. O. S. 121.

***) Dialog. Miraculor., Lib. 8. cap. 65.

†) Harzheim, Biblioth. Colon. p. 43.

††) Hamm, Moneta Ubio-Agrippinens. p. 140.

Gebäude nur wiederholt worden sey. An der Kirche zu Schwarzrheindorf, welche Erzbischof Arnold dort gegenüber von Bonn auf dem rechten Rheinufer in den Jahren 1151 bis 1156 für ein adeliges Nonnenkloster erbaute, findet sich ebenfalls ein hoher Mittelthurm. Auch wurde etwas später als am Münster zu Bonn, wahrscheinlich im zweiten Jahrzehend des 13ten Jahrhunderts, ein ähnlicher Thurm auf der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn errichtet. *) Ueberhaupt zeigt sich das seit dem 12ten Jahrhundert in der Baukunst immer sichtbarer werdende Bestreben nach Neuerung auch in der Gestaltung und Anordnung der Thürme. Und hierbei war gerade der Mittelthurm von der größten Wichtigkeit; eines Theils machte man ihn, wie an den genannten Gebäuden, höher als alle übrigen, und andern Theils suchte man der noch üblich gebliebenen Kuppel die Gestalt eines Thurmes zu geben, wo dann derselbe verhältnißmäßig niedrig bleiben mußte, wie man es an den Kirchen zu Neuß, Sinzig, Heimersheim, Gelnhausen und an St. Andreas zu Kölu sieht, welche letztere, im Großen jenem von Sinzig ähnlich, im Jahre 1220 erbaut worden. **) Bei der vollkommenen Entwickelung des Spitzbogenstyls entschied man sich bei größeren Kirchen mit wenig Ausnahmen für drei Hauptthürme, und zwar wählte man in Deutschland und Frankreich vorzüglich die Gruppe von zwei hohen Vorderthürmen und einem niedrigen Mittelthurm, dahingegen in England jene von einem hohen Mittelthurm und zwei niedrigeren Vorderthürmen.

In Rücksicht auf die Helme der Thürme am Münster ist noch zu bemerken, daß dieselben im Jahr 1589 sammt allem Dachwerk der Kirche, welches, wie jene, mit Blei gedeckt war, durch den Blitz eingeäschert wurden. ***)

*) Moller. die Kirche zu Limburg, Taf. 6. 7. 12. und Müller. Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichts-Kunde, S. 41.

**) Gelenius, a. a. O. S. 292.

***) Annales Neresiens., a. a. O. S. 736.

An die Herren Mitarbeiter und Correspondenten des Kunstblattes.

Da ich von heute an meinen Wohnsitz in Weimar genommen habe, und von hier aus die Redaktion des Kunstblattes fortführen werde, so bitte ich, mir die größeren Beiträge für dasselbe aus dem Süden durch die J. G. Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, und die literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München, oder im Wege des Buchhandels durch jede andere süddeutsche Buchhandlung, aus dem Norden durch Herrn Kummer in Leipzig oder andere norddeutsche Buchhandlungen zu senden. Briefe und kleinere Artikel aber, welche schnelle Beförgung erheischen, direkt durch die Post an mich gelangen zu lassen.

Weimar, 6. Juli 1833.

Dr. Ludwig Schorn,
Großh. Sächs. Hofrath und Direktor des Kunstinstituts in Weimar.

Versteigerungs-Anzeige.

Die zu dem Nachlaß des Freiherrn Jacob Gottlieb Friedrich von Tucher gehörigen Kunstgegenstände und Alterthümer, bestehend aus Glasgemälden, Limosins, Rüstungen, Waffen und Oelgemälden, werden am 26. und 27. August dieses Jahrs zu Nürnberg in dem Hause L. Nro. 951. der Grasergasse, von Vormittags 9 bis 12 Uhr öffentlich gegen gleichbaare Bezahlung an den Meistbietenden versteigert.

Die meisten der verkäuflichen Glasgemälde und Limosins sind in Num. 19. und 20. des in Verbindung mit dem Morgenblatte erscheinenden Kunstblattes von Dienstag den 5. und Donnerstag den 7. März d. J. ausführlich und mit der größten Treue beschrieben, weßhalb man unter Bezugnahme auf diesen Aufsatz blos bemerkt, daß die Glasgemälde theils von Christoph Maurer und auf dessen Saule, theils von ältern Meistern aus Wohlgemuth's und noch früherer Zeit herrühren, und daß die Limosins aus einem Taufgefäß nebst Becken, 4 flachen und 2 höheren Tafelaufsätzen, letztere mit Deckeln, bestehend, von der gefälligsten Form, innen und außen völlig übermalt sind und von P. Remon aus Fontainebleau in den Jahren 1558 bis 1562 verfertigt wurden.

Portofreie mit erforderlicher Sicherheit versehene Aufträge besorgen: in Ansbach Hr. A. Klein sen., Kunsthändler; in Augsburg Hr. Birett, Antiquar, Hr. Ferd. Ebner, Kunsthändler; in Basel Hr. Birrmann und Söhne, Kunsthändler; in Berlin Herr Schenk und Gerstäcker, Kunsthändler; in Karlsruhe der Kunstverlag und Hr. Laubheimer; in Dresden Hr. E. Arnold, Kunsthändler; in Frankfurt a. M. Hr. Wimpfen und Goldschmidt, Antiquar; in Fürth Hr. Tarator Pickert; in Gotha Hr. J. G. Müller, Kunsthändler; in Halle Hr. Lipert, Auctionator; in Hamburg Hr. C. Harzen, Mäckler, Hr. J. M. Commeter, Kunsthändler; in Hannover Hr. Hornemann, Kunsthändler; in Heidelberg Hr. Dr. Schlagenhauf, Antiquar; in Leipzig Hr. J. A. Barth, Buchhändler; Hr. C. G. Börner, Kunsthändler; Hr. F. Weigel, Kunsthändler; in München Hr. J. M. von Herrmann, Kunsthändler; Hr. J. N. Peischer, Antiquar; in Nürnberg Hr. Direktor Reindel, Herr Börner, Auctionator; Hr. V. Bäumler, Antiquar; Hr. Willberger, Auctionator; Hr. Zimmermann, Juwelier; in Regensburg Hr. Auernheimer und Hr. Augustin sen., Antiquar; in Stuttgart Hr. J. F. Autenrieth, Auctionator, die G. Ebner'sche Kunsthandlung; in Wien Hrn. S. Bermann. Kunsthändler; in Zürich Hr. Füßli und Comp., Kunsthändler.

Bei diesen Hrn. Commissionärs sind die ausführlichen Verzeichnisse von den verkäuflichen Gegenständen zu erhalten.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 60.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 25. Juli 1833.

Ueber die Freskogemälde des Pietro di Puccio im Campo Santo zu Pisa.

Von Ernst Förster. *)

Zu der Zeit, als Meister Spinellus, des Lucas Sohn, aus Arezzo, im Campo Santo zu Pisa die Geschichten des heiligen Ephesus und Potitus malte, war auch ein andrer Maler daselbst beschäftigt, dessen Name bis jetzt in den Büchern der Kunstgeschichte noch wenig, ja von Vasari, Lanzi und Baldinucci gar nicht genannt worden ist. Da aber seine Werke sich von allem, was vorher und in der nächstfolgenden Zeit im Campo Santo, ja im ganzen Toskana gemalt worden ist, durch eine sehr hervorstechende Individualität unterscheiden und obenein die einzigen am bezeichneten Orte sind, die der Zeit und der fressenden Seeluft widerstanden, so will ich darüber, was mir wissenswürdig erscheint, den Lesern dieser Blätter mitzutheilen versuchen.

An der nördlichen Wand des Campo Santo, die zum größten Theil vom Florentiner Benozzo Gozzoli mit Darstellungen aus dem alten Testament geschmückt ist, sieht man links am Anfang in der Größe der doppelten Bilderreihe eine Gestalt, die die Welt oder vielmehr die Welten umfaßt und hält, nebst den halben Figuren des hl. Augustinus und Thomas von Aquino, darunter in den Verzierungen die Spuren eines Sonetts, welches verloren wäre, wenn es nicht Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Buonamico Buffalmacco aufbewahrt hätte. In der obern Reihe folgen nun in vier Bildern die Erschaffung, Sünde, Bestrafung der ersten Menschen, das Opfer der ersten Brüder und der Brudermord, so wie der Tod des Cain, der Bau der Arche, die Sündfluth und das Opfer Noahs. Bekanntlich hat Vasari einen Theil dieser Bilder dem obengenannten Bounamico *), einen andern aber (vom Bau der Arche

*) Der Hr. Verfasser dieses Aufsatzes befindet sich schon seit Anfang dieses Jahres in Toskana, um in Verbindung mit zwei jüngeren Künstlern die wichtigsten bis jetzt noch gar nicht oder ungenügend herausgegebenen Werke altitalienischer Bildner und Maler zu zeichnen. Der Auftrag zu dieser Arbeit ist ihm von Sr. königl. Hoheit dem Kronprinzen von Bayern ertheilt worden, welcher dadurch eine bisher sehr schlecht bekannte Lücke in den Hülfsmitteln zum Studium der Kunst und ihrer Geschichte auszufüllen beabsichtigt. Da Hr. Förster ein eben so sorgfältiger Zeichner als gewissenhafter Beobachter künstlerischer und geschichtlicher Eigenthümlichkeiten ist, so läßt sich von diesem mit großer Liberalität von Seiten Sr. k. H. geförderten Unternehmen ein erfreuliches und genügendes Resultat erwarten.

D. Herausg.

*) Herr v. Rumohr stellt diesen Künstler ganz in Frage. Wen dem, was er nach Vasaris Angabe in Pisa gemalt haben soll, gehört jedes einer andern Zeit und andern Meistern an: die Genesis den Pietro, die Passion im Campo Santo, an der vier Epochen sichtbar sind, kann im Jahr 1370 zuerst beschafft worden seyn, wohin noch die obersten Partien der Kreuzigung und der Himmelfahrt gehören; die Auferstehung, die Juden bei der Kreuzigung und die Apostel bei der Himmelfahrt gehören entweder einer spätern Zeit, oder einer andern zwar gehörten aber weniger künstlerischen Hand; die Frauen am Kreuz endlich, die Jünger bei der Zwietracht-scene sind von rohester Arbeit, wie sie zu jeder Zeit gemacht werden kann, und einzelne andere Figuren am Grab, sodann der Christus, Thomas u. a. aus dem vorigen Jahrhundert. Was von den angeblichen Werken Buffalmaccos in S. Paolo ripa d'Arno unter dem übergestrichenen Kalk wieder zum Vorschein gekommen, trägt das Gepräge von Pisaner Malern von 1330 und gehört, gleicht aber seinem der beiden ersten Werke, auch nicht im entferntesten. Ich habe zwar — aber leider nur in einer ganz unmotivirten Ausgabenübersicht des Pisaner Domarchivs vom J. 1344 — den Namen Bonamico zugleich mit andern Malernamen (als Nerucelo, Lippo ꝛc. ꝛc.) unter der Ueberschrift maestri gefunden, (jedoch als Bonamico di Michele); allein es können alle die genannten bloße Handwerker

an) dem Venozzo Gozzoli zugeschrieben. Sie gehören aber weder dem einen noch dem andern, sondern (wie aus den unterstehenden Documenten erhellt) dem Orvietaner Pietro di Puccio, dessen der Pater Della Valle in seiner Geschichte des Doms von Orvieto öfter gedenkt, und der in letzter Stadt im J. 1381 und 1387, an der Façade des Doms mussivische Arbeiten verfertigt hat. Denn nicht nur trieben die alten Meister jede Art der Malerei (sie meist Bildhauer- und Bankunst obendrein), sondern Pietro heißt auch ausdrücklich pictor et musicus. Im Jahr 1390 wurde er von den Pisanern eingeladen, Arbeiten im Campo Santo zu übernehmen, *) und wir finden ihn im darauffolgenden Jahre beschäftigt, die Geschichten der Genesis zu malen. **) Was nun diese selbst betrifft, so kann es meine Absicht nicht seyn, eine Beschreibung davon zu liefern, da ich voraussetzen darf, daß sie dem Leser durch Lasinio's Abbildungen der Gemälde des Campo Santo hinlänglich bekannt sind.

gewesen seyn, wie denn bald nach jenem ein Perrejo folgt, und überhaupt dergleichen Namen häufig vorkommen, als etwa 1295 ein Lapicida Juncta, oder 1320 ein magister Oddo, der aber nur Wachsfächter liefert.

*) Libri dell' Entrata ed Uscita dell' Opera del Duomo di Pisa vom Jahr 1390. Blatt 79. „Cola viator de Urbeveteri olim filius Gilii de Urbeveteri pro residuo suo salari et mercede pro itinere suo quem (sic) fecit ad civitatem Urbeveteris cum una litera ad magistrum Petrum pictorem et musicum, ut veniret Pisas ad pingendum in Campo Sancto" — libr. 5o.

**) Wahrscheinlich ist er vom Beginn seiner Arbeit durch eine langwierige Krankheit abgehalten worden; denn es finden sich vor allen andern Zahlungen Doctors und Apothekerrechnungen, die die Pisaner großmüthig übernommen, und Vorschüsse, die man ihm „gratia et amore — pro rebus sibi opportunis et necessariis" gemacht. In dem Buch der Entr. ed Uscita 1391 auf dem 76ten Blatt steht: „Magister Pieri olim Pucci de Urbeveteri pictor, qui dudum pinxit in Campo Sancto ystoriam genesis coram mo Andrea notario habuit et recepit a scripto domino Colo operario dante ut supra pro eius salario et mercede ad racionem florenorum 14 de auro pro quolibet mense ut pro mensibus 10 et diebus 6 in florenos 152 . . . libr. 390 et 12 sold." — Das Verdienst, diese und andere archivalische Notizen zuerst bekannt gemacht zu haben, gebührt dem Dr. Ciampi (Notizie inedite della sagrestia pistojese etc. Firenze 1810); indeß ist undogreiflicher Weise seine Arbeit ohne Erfolg in Italien geblieben, das trotz am alten Glauben hängt, und in die deutsche Kunstliteratur nicht übergegangen, da auch Hr. v. Rumohr — wenn auch den Namen, doch — das Buch selbst nicht zu kennen scheint. Uebrigens sind seine Absprüchen nicht ganz zuverlässig — wie seine vor dem ital. Schriftsteller, die ich bisher kennen gelernt. — Jahre werden verwechselt, Data durcheinander geworfen, und endlich ist die Paginirung oft ganz willkührlich. Ich habe mich deßhalb ermüdigt gesehen, die Bücher von Neuem durchzusehen, und habe bei meinen sonst getreuen Abschriften nur die ganz überflüssigen Wiederholungen weggelassen.

Nur über das Technische der Behandlung und der Art und Weise der Ausführung im Einzelnen erlaube ich mir Einiges zuzufügen.

Das, was sogleich bei diesen Werken in die Augen fällt, ist, daß ihr Meister sich ganz frei vom Einfluß Giottos erhalten oder doch nur in geistigster Weise von ihm gelernt. Rund und voll ist die Zeichnung, weich und mit richtigem Gefühl für Abrundung die Modellirung, vor Allem aber die Färbung saftig und in unverkennbarer Absicht der Naturnachahmung, was sich weder bei Giotto und seinen Nachfolgern, noch selbst bei Spätern, wie Benozzo, in dieser entschiedenen Weise zeigt. Die Carnationherrscht vor der Gewandung vor: streng hält der Maler sich an dem einmal angenommenen System, aus gelblichen Lichtern durch röthliche Mitteltinten in grünlichbraunen Schatten überzugehen; in den Gewändern kommen schon changirende Farben vor, doch ohne Glanzsucht. Eben so neu im Verhältniß zu seinen Zeitgenossen ist sein Sinn für Harmonie, der zu Liebe er jeden Farbenaufwand vermeidet, und die später so vollendet in der umbrischen Schule hervortritt, in der seine Mitarbeiter gewiß nicht ohne Folgen geblieben ist. Dagegen ist die Zeichnung, namentlich der nackten Theile, bei weitem schwächer, als die der gleichzeitigen toskanischen Meister, oder wenigstens als man bei den andern Vorzügen zu erwarten berechtigt wäre; da denn auf Knochenbau und Muskulatur nur in den allgemeinsten Ausdrücken Rücksicht genommen ist. Ueber die Lebendigkeit und Richtigkeit der Motive kann man sich durch die obengenamten Abbildungen ziemlich genaue Anschauung verschaffen. Was inzwischen diesen Malereien einen ganz besonderen kunstgeschichtlichen Werth gibt, ist, daß sie unter allen Mauer-Gemälden, die bis zu jener Zeit in Florenz und Pisa auf die Mauer gefertigt worden, die einzigen wirklichen Fresken sind, nämlich südweis auf frischen Kalk gemalt, in der Weise, wie Rasael und Michel Angelo diese Kunst ausgeübt, und wie sie in neuern Zeiten durch Cornelius und seine Freunde wieder in's Leben gerufen worden ist. Denn alles, was ich von Giotto, Arcagno, Spinello u. s. w. gesehen, ist auf trocknen Grund in tempera aufgetragen und unvermeidlich dem allmähligen Ausbleichen und Abblättern, namentlich von der scharfen Seeluft, ausgesetzt, wogegen, wie ich oben schon bemerkte, die Arbeiten des Pietro, eben dadurch, daß sie in's Nasse gemalt, geschützt sind. Bemerkenswerth ist, daß die Ausführung, deren Schwierigkeiten jeder kennt, der sich nur einigermaßen damit beschäftigt, beim Pietro einen solchen Grad der Vollkommenheit hat, daß man sicher auf eine genaue Bekanntschaft aller technischen Vortheile und auf eine längere Uebung schließen kann, denn nicht nur ist alle Farbe ganz glatt aufgetragen, sondern es ist auch durchaus keine Spur der Pinselführung wahrzu-

nehmen, gleich als wenn es breit in Oel gemalt wäre, was bei der Freskomalerei sehr schwierig ist, da die Farbe sogleich anzieht und ein eigentliches Vermalen nicht wohl möglich; auch der Fluß, der in der Malerei, so lange sie naß ist, sichtbar bleibt, beim Austrocknen verschwindet, wenn man nicht recht genau mit dem Erfolg bekannt ist. *)

Um noch eine Seite zu beleuchten, auf welcher Pietro sich von seinen Zeitgenossen unterscheidet, erwähne ich noch die Art, mit welcher er sich des ihn umgebenden Lebens für seine Zwecke bediente. Glücklicher als jene, die meist die Gegenwart unverbunden in ihre Darstellungen einrücken, (ein Fehler, der später bei Benozzo und zuletzt bei Ghirlandajo Liebhaberei geworden) nimmt er aus der Natur immer nur so viel, als er grade brauchen kann, und läßt die Aufgabe nie außer Augen. Wenn er daher die Wirklichkeit bis in die kleinsten Züge, z. B. das Vorziehen des Mundwinkels mit halbzugedrücktem Auge, bei einem der an der Arche ein Nagelloch zu bohren sich anstrengt) verfolgt, und auch wohl die Sägenden und Hobelnden aus irgend einer Werkstatt am Arno sich geholt, so sind es doch nicht grade Pisaner, die er dargestellt, sondern sie halten einen allgemeinen Charakter fest, so, daß sie ohne Störung neben dem Patriarchen und neben den himmlischen Boten stehen können.

Dieser Ernst künstlerischer Anschauung offenbart sich nun ganz rein in einem zweiten Werk, das er zu gleicher Zeit im Campo Santo gemalt, nämlich der Krönung der Jungfrau über dem Eingang zur Kapelle der Familie Aulla, ein Bild, das bisher dem Vasari zufolge, aber irriger Weise **), für eine Arbeit des Taddeo Bartoli gehalten worden ist. In diesem Bilde nimmt die Phantasie des Künstlers den Schwung einer erhabenen Freude, und so wenig noch davon auf uns gekommen, so fühlen wir doch davor den Pulsschlag seiner warmen Begeisterung. Unter den Pforten eines Domes thront Christus und setzt mit beiden Händen die Krone auf's Haupt der Jungfrau, die vor ihm kniet. Drei Reihen Engel bilden einen jubelnden und musizirenden Chor um diese mittlere Gruppe. Leider hat der so gepriesene Freskomaler bei diesem Gemälde den Fehler begangen, den frischen Bewurf auf ganz glatten Grund auftragen zu lassen, woher es gekommen, daß das ganze Bild bis auf wenige Fragmente herabgefallen ist. Dafür hat sich freilich seine Zeichnung, die er mit fester Hand und breitem Pinsel, im Contour mit einiger Schattengebung — als sollte es der Karton seyn, von dem er zur Ausführung in Fresko dann nur die Durchzeichnung genommen *) — auf eben dem geglätteten Grunde erhalten, so daß uns wenigstens der Entwurf seiner Komposition geblieben ist.

Es bleibt mir nun noch übrig, Einiges über die Farben zu sagen, deren Meister Pietro sich bei seinen Freskomalereien bedient hat. Der Grund ist ein buntles Blau, und wird in seinen Rechnungen, (wie überhaupt in allen frühern und gleichzeitigen anderer Meister, die ich einzusehen Gelegenheit gehabt,) ein deutsches Blau besonders bezahlt. **) Dieses Blau ist nun fast in allen andern Bildern in Grün übergegangen, oder abgefallen, so daß ein rother Grund übrig geblieben, den ich für Untermalung mit Caput mortuum (Morellensalz) halte. Nur beim Pietro hat das Blau seine Farbe unverändert erhalten (abgesehen, daß auch er mit Morellensalz untermalt, das an einigen Stellen durchgefressen), was wohl der Behandlung des Fresko zuzuschreiben ist, wodurch einer spätern Oxydation vorgebeugt wird. ***) Im Uebri-

*) Durch die Güte des Conservators Lasinio, der mir das große Gerüst hat aufschlagen lassen, bin ich in Stand gesetzt worden, bis unmittelbar vor die Gemälde zu gelangen.

**) Unter dem Bilde liest man noch ziemlich deutlich folgende Unterschrift: hoc opus factum fuit tempore egregii et circumspecti viri domini parasonis grassi venerabilis pis. civis, operaii opere ste. marino majoris. Im Domarchiv aber im 6. g. Buche v. 1391. Blatt 85. steht: Magister Pierus de Ubeveteri olim Pucci pictor habuit a domino Operario Parasone Grasso libr. 35 den. pis. quas restituerai habere et recipere a D. Parasone Grasso operario dudum pro pictura ystorie virginis coronate in campo sancto.

*) Ich meines Theils weiß keine andere Erklärung dieser auffallenden Erscheinung, daß manche der alten Meister ihre Bilder an Ort und Stelle entwarfen, als die, daß sie die Wirkung berechnen wollten, die sein daselbst thun würden. So sieht man z. B. im obengenannten Bilde die ganze Gruppe der Krönung zweimal, eine größere über einer kleinern, so daß man erkennt, die letztere reichte dem Maler nicht aus. — Zu Füßen der bezeichneten Gruppe befindet sich eine in ihren apokryphischen Zügen mir ganz unerklärliche sitzende Gestalt, über die noch obendrein eine Tafel gemalt ist, auf der ehedem ein Vers stand; ein zweiter darüber heißt so:

Trovai nel mio sattor misericordia
Madre d'ogni concordia
della quale incarnò il verbo verace
Imperatrice d'ogni bene e pace.

**) L. c. v. 1392. Magister Pierus pictor de Ubeveteri habuit et recepit a D. Operario pro una libra azurri de lamagna pro ystoria genesis de Campo Sancto quod azurrum emptum fuit in apoteca Nicholo Simonis Benedicti — libr. 3.

***) Das Grün, in welches sonst gewöhnlich das Blau übergegangen, gleicht ganz dem Malachit. Ich entsinne mich nur wohl aus früherer Wanderungen durch den Thüringer Wald, in den Bergwerken z. B. von Saalfeld, Kobalt immer in Gesellschaft von Malachit vorkommen gesehen zu haben, muß aber Andern die Untersuchung überlassen, ob und wie ein Uebergang aus

gen ist seine Pallette sehr einfach: Kalk, den er überall durch Oker oder Umbra stimmt, Oker und Terra di Siena (gebr. und ungebr.) Umbra (die grünliche) Caput mortuum, Veroneser Grün (ein kaltes und ein warmes) und ein Schwarz, das ihm aber, selbst mit Kalk vermischt, stumpf geworden. Blau hat er ganz vermieden, oder es sehr mit Kalk versetzt.

Was nun endlich noch das Sonnett betrifft, das Vasari gewissermaßen aus Erbarmen und mit Hindeutung auf die dunkle Zeit, in der es entstanden, in seinem Leben des Buffalmaco mittheilt, so entgeht das Verdienst desselben dem Buffalmaco nicht nur, sondern wahrscheinlich auch dem Pietro, da es mit späterer Schriftin Verzierungen geschrieben, die von Benozzo Gozzoli und zwar nur eine Hand breit tiefer als die alten, um die bezeichneten Bilder al secco gemalt worden sind, obschon es aus den alten copirt seyn kann, da auch in der Krönung mehrere Verse angebracht sind. Von dem in den Verzierungen angebrachten angeblichen Bildnisse Buffalmaco's will ich gar nichts sagen, da das von Vasari mitgetheilte Nachbild auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit damit hat.

London.

In dem neu erweiterten Anbau des brittischen Museums ist nun auch ein sehr anständiges Lokal für eine Gemäldegallerie eingerichtet worden. Da man Ankäufe für dasselbe beabsichtigt, so glaubte der Fürst Talleyrand die Gelegenheit benutzen zu können, um seine kleine aber ausgesuchte Sammlung zu verkaufen. Indessen konnte man in seine hohe Forderung nicht willigen, und so wird sind diese aus wahren Prachtstücken, welche in der Napoleonischen Zeit nicht immer durch bagre Ankäufe erworben wurden, bestehende Gallerie unter Christin's Hammer wandern. Die berühmtesten darunter sind eine h. Familie von Palma Vecchio, Andrea del Sartos Madonna mit dem Kinde, die auch in Kupfer gestochen ist, einer der schönsten Garofalo's in seiner letzten Manier mit der Doppelscene im Himmel und auf Erden, die Erscheinung der Jungfrau, ein Kinderkopf von Murillo, und der berühmte Tanz der Engel von Vandyk. Wie man vernimmt, sollen die Finanzen des großen Diplomaten nicht im besten Zustande seyn, und ihm deßhalb einen Verkauf seiner Kunstschätze wünschenswerth machen.

Königsberg.

Am 13. September d. J. werden 500 Jahre seit dem Tage verflossen seyn, an welchem i. J. 1333 der damalige Hochmeister des deutschen Ordens, Herzog Luther von Braunschweig, dem Bischof Johannes von Samland die oberherrliche Erlaubniß zur Ausführung des in diesem Jahre begonnenen Baues der Domkirche auf der Insel Kneiphof in Königsberg ertheilte. Es erscheint deßhalb unter königlichem Schutz und Beistande demnächst eine „Beschreibung und Geschichte der Domkirche zu Königsberg in Preußen". Das Werk wird aus etwa 10 bis 12 Bogen Text, aus der Feder der Professoren Dr. August Hagen und Dr. Gebser, und aus 8 lithographirten Abbildungen (16¼ Zoll hoch und 8¾ Zoll breit), verschiedene Ansichten der Kirche darstellend, bestehen. Von diesen letzteren, die höchst sorgsam ausgeführt sind, lagen bei der im Mai veranstalteten Ausstellung des Kunst- und Gewerbe-Vereins bereits 4 Probeabdrücke aus.

Kunst-Anzeige.

In allen Buch- und Kunsthandlungen ist zu haben:
Ansichten von Mainz, Wiesbaden und deren Umgegend. Gezeichnet von Bosse und Glabbach, in Stahl gestochen von Grünewald. 2 Hefte von 12 Blättern in vier verschiedenen Ausgaben:

in quer 8. zu 3 fl. — 4 fl.
in quer 4. zu 3 fl. 36 kr. — 5 fl.

Inhalt:

Der Dom und das neue Schloß zu Mainz, der Dom zu Worms, das Schloß zu Biebrich von der Rheinseite, dasselbe aus dem Park aufgenommen, der Cursaal in Wiesbaden mit der Colonnade, der Cursaal von der Seite des Teichs, das Innere des Cursaals, das Theater, der Kochbrunnen, die vier Jahreszeiten, die Ruine Sonnenberg.

Kenner haben sich überzeugt, daß diese Sammlung Stahlstiche hinsichtlich der Zeichnung, als auch des vollendeten Stichs, zu den gelungensten Arbeiten dieses Kunstzweiges gehört. Sie eignen sich deßhalb nicht weniger zur Zimmerverzierung, wo alle zwölf Stücke paßlich nebeneinander geordnet, einen hübschen Rahmen bilden, als auch für werthvolle Erinnerungsblätter derjenigen, welche diese freundlichen Gegenden besucht haben.

Wer die Schwierigkeit und die bedeutenden Kosten kennt, welche sorgfältig ausgeführte Kunstwerke verursachen, wird den festbestimmten Preis nicht anders als billig finden. Dieß glaubt der Verleger ohne die Wahrheit zu verletzen sagen zu dürfen.

Mainz, im Juni 1833.

C. G. Kunze.

dem einen in den andern möglich, so wie, ob dieses saxurro d'alemagna unser heutiges Kobaltblau oder irgend ein anderes sey, da ich nicht weiß, wie alt derartige Farbenfabriken in Deutschland sind. Kobaltsmalte wurde zuerst 1578 in Sachsen (1571 in Böhmen) bereitet.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 61.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 30. Juli 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

Ihr kommt spät, jedoch ihr kommt: so werden vielleicht manche Leser diese Fragmente in Gedanken anreden. Die Ursache der Verspätung geht den Ref. nichts an und liegt außerhalb seines Gesichtskreises. Desto lauter muß er sich gleich von vornherein gegen den Gedanken verwahren, als sey eine Vergleichung zwischen angemeldeten Fragmenten und den Betrachtungen über die vorletzte Kunstausstellung stattbaft, obwohl diese sich als Muster zur Nachahmung in jedem Sinne empfehlen und als solche unter den Lesern noch im besten Andenken seyn werden. Die Ausführung würde freilich für sich allein schon das Gegentheil erwiesen haben; Ref. will jedoch dem Publikum die spätere Entdeckung ersparen und sagt lieber selbst wie die Sache steht. Er ist ein freiwilliger Lückenbüßer und nichts weniger als ein Ersatzmann, wie ihn die Leser brauchen und wünschen. Er hat die gesammte Ausstellung nicht mit den Argusaugen der Kritik beschaut, sondern hauptsächlich zu seinem Vergnügen. Was davon in seiner Erinnerung ungesucht hängen geblieben ist, was einen stärkern Eindruck zurückgelassen hat, das wird er anspruchslos mittheilen. Wer kann nach einem so langen Zwischenraume der Zeit, auf dem Gebiet einer abgebrochenen Anschauung, den Umlauf früherer Vorstellungen wieder vollständig erneuern? Demnach sagen die Fragmente sich förmlich los von einer wesentlichen Erschöpfung des Gegenstandes, noch mehr von einer passenden Abgränzung und der Strenge eines gleichartigen Vortrags. In Ansehung der Münchner Kunstbestrebungen, auf welche ganz Deutschland, ja der Inbegriff des gebildeten Europa mit Blicken gespannter Theilnahme hinsieht, wird unfehlbar derjenige Ton der schicklichste seyn, der die Sprache der bisher beobachteten Humanität beibehält und damit soviel unparteiische Wahrheitsliebe vereinigt, als das Maaß der individuellen Einsicht erlaubt.

Historische Bilder und Kartons.

Friedrich Overbeck in Rom.

I. Italia und Germania. Oelbild.

A Jove principium, das heißt nach Erforderniß der Umstände frei übersetzt: das Tüchtigste steht oben an. Die nöthig befundene Beischrift: Italia und Germania, weiset dem Bilde auf der einen Seite eine Stelle neben den Allegorieen an, deren Sinn ohne alle Nachhülfe der Sprache aus der bloßen Ausführung hinlänglich erkannt wird, weil er rein durch und für sich selbst spricht, so wie auf der andern Seite neben den Personifikationen, die als abgeschlossene Gestalten einer eigenen Gattung angehören, wie z. B. die Götter des Heidenthums und andere mit ihnen verwandte Wesen. Hat es die Allegorie mit der Veranschaulichung des darzustellenden Begriffs zu thun, so ist es dagegen die Absicht der Personifikation ein bestimmtes oder mögliches Phantasiebild mit in den Zügen der Individualität auszuprägen. Demnach ist das Werk unsers Künstlers eines von jenen seltenen, in denen die Wahrheit des angekündigten Gedankens und die Beredtsamkeit des dichterischen Scheins gleichmäßig auf ihr Gemeinschaftliches hinwirken müssen. Hiermit ist der Maaßstab bezeichnet, von welchem gegenwärtiges Urtheil ausgeht.

Sicheren Nachrichten zufolge waren Italia und Germania in der ersten Anlage zwei Bräute, die das Glück der Liebe im Angesichte der Zukunft einander heimlich froh gestanden und zuwogen. Schon oft haben Bräute mit ihren Händen Kronen vergeben; Overbeck erhob sich im Reiche der Kunst zu den Beispielen der Geschichte, und theilte später seinen Heldinnen zur Mitgift das Herz und das Paradies Europa's mit, wodurch die Schönen dergestalt verwandelt wurden, daß sie unter dem Namen von Italia und Germania ihre Bräutigame vergessen haben, was wir ihnen leicht nachthun können, da in dem Stande ihrer Erhöhung die Fackel des Hymenäus bis auf einige muthmaßliche Spuren

glücklich erloschen ist. Die ursprüngliche Auffassung des Gegenstandes scheint seine spätere Umdeutung auf dem natürlichsten Wege befördert zu haben. Die Vereinigung zweier weiblichen Herzen in dem schönsten Himmelsraume ihres verwandten Daseyns, beherrscht von einem und demselben Grundgefühle, das über die Schranken der Umgebung verlangend hinausgreift, ungeachtet ihre geistige Vermittelung doch auch wieder getrennt ist durch die Verschiedenheit der Persönlichkeiten; eine solche Stimmung ließ sich offenbar ohne Zwang zu einem Seelenbunde zwischen Italia und Germania erweitern, so daß die reinmenschlichen Gesammtinteressen der beiden Länder, ausgesprochen und verbunden in dem Zuge sichtbarer Annäherung im höhern Sinne, dasjenige durchführten, was anfänglich die bräutliche Liebe, unter dem Siegel des gegenseitigen Einverständnisses, auf einen engern Kreis der Gemeinschaft bezogen hatte.

Die Ausführung des Gegenstandes erhebt jene Annahme zur Gewißheit, Germania umfängt ihre Freundin mit den offensten Blicken, trägt nach alter guter Weise das Herz auf den Lippen, erklärt ihre Gesinnung durch liebevollen Handdruck mit einer Zuversicht und Traulichkeit, die das erwünschte Zusammentreffen frei und voll genießen will. Sie fühlt sich einheimisch auf dem fremden Boden, und wie der Aufenthalt der Zugvögel ein doppelter ist, so scheint sie sich jetzt in ihrem zweiten Vaterlande zu befinden, fast mehr geneigt Besuche zu empfangen als abzustatten. Italia sucht dagegen mit ihren Gedanken den Reiz der blauen Ferne, angeflogene Wolken der Sehnsucht schweben um ihre Stirn, in sich gekehrt hat sie kaum Ohr und Auge für die Aufforderungen der Genossenschaft, nicht unähnlich der trauernden Geschichtsmuse ihres Landes, die über den großen Tagen der Vergangenheit alle Kleinigkeiten der nähern und weitern Umgebung zu vergessen wünscht und jeden darauf abzielenden Antrag schweigend zurückweist.

Dieß Bild stand während der Ausstellung so einzig da, daß es nicht wohl anders zu würdigen ist als durch eine Vergleichung mit den Werken der Cinquecentisten, denen Overbeck in Italia und Germania ein hochachtbares Denkmal der Erinnerung aufgerichtet hat. Da diese Aeußerung den Verdacht eines überspannten Lobes erwecken könnte, obwohl sie nach der Ueberzeugung des Ref. blos die einfache Wahrheit ausspricht, so wird es rathsam seyn, das Urtheil, in wiefern es möglich ist, auf dem Wege der bezeichneten Annäherung durchzuführen.

Gegen eine schöne Seele, wie Italia, die selbst einen kalten Beschauer zu einiger Parteilichkeit verführen kann, sollte man aus Dankbarkeit kaum eine Bemerkung vorbringen, die einer Beschränkung des Lobes ähnlich sieht, verlangte nicht auch die Kritik ihr Recht. Aber ungeachtet der verdientesten Anerkennung, so lange und so weit von der angezeigten Bedeutung des Charakters die Rede ist, dürfte Italia zu ihrer letzten Vollendung immer noch eine höhere physiognomische Schönheit nöthig haben. Wer so glücklich ist, daß er unsere Italia an einem Bilde Giorgione's auf der Münchner Centralgallerie messen kann, welches in der Gestalt eines schönen Weibes durch einen vorgehaltenen Spiegel voller Kleinodien auf die Vergänglichkeit des Irdischen anspielt, der wird unstreitig derselben Meinung seyn. Giorgione nachzusetzen, noch dazu einer seiner edelsten Schöpfungen, wegegen auf der ganzen Gallerie nichts Aehnliches aufkommt, denn Rubens muß z. B. mit seinen schönen Frauen vor der Italienerin tief in die Niederlande flüchten ohne sich unterwegs ein einziges Mal umzusehen, — das ist wahrlich kein Vorwurf, noch weniger eine Ausstellung. Germania genügt vollkommen ihrem Lande, dessen Idealität den Glanz der äußern Erscheinung leichter entbehren kann. Sollte der Künstler, um Germania möglichst schlicht darzustellen, nicht das Haar etwas zu streng, beinahe gußartig niedergedrückt, und besonders die herabhängende blonde Flechte zu starr gehalten haben? Man sieht, daß er der Lockenperiode gram ist und seine Germania väterlich davor bewahren wollte. Es steht indessen dahin, ob die Tochter trotz der besten Erziehung damit zufrieden ist. Man kann es ihr nicht wohl verdenken, wenn sie sich insgeheim etwas über Zwang beklagt. Nicht die Schwierigkeit der materiellen Behandlung, sondern das Streben nach dem Ziele sittlicher und bleibender Bedeutung mag Overbeck zu einiger Abweichung von dem Reize stoffhaltiger Naturwahrheit verleitet haben. Auf verschiedenen alten Bildern ist das Haar ebenfalls in jener angegebenen Art geordnet, wenigstens mit Zeichen unverkennbarer Aehnlichkeit, z. B. in einem Werke Francia's, welches die Madonna und das Kind in einem Rosengarten vorstellt und unter den christlichen Gemälden der Münchner Centralgallerie vielleicht das erste ist. (Es ziemt sich, Overbeck beim Fortgange der Vergleichung immer das Beste entgegenzuhalten.) Wenn nun gleich das Beispiel des Italieners mit dem Verfahren des Deutschen in manchem Betracht übereinkommt, so entfernt es sich doch auch wieder von demselben durch größere Freiheit. In unserer Germania folgt die Flechte offenbar zur steif dem Zuge der Schwere, bei Francia fließt das Haar, obwohl unter ernster Hut, dennoch daneben in anmuthigen Wallungen.

Zu den Hauptvorzügen des Bildes gehört insbesondere die Trefflichkeit der Malerei, ein Merkmal der Unterscheidung, eine Bürgschaft des Talents, die ihm in der zahlreichen Gesellschaft überraschend zu Statten kam. Mag jene immerhin die geistreiche Entschiedenheit ihrer Muster noch vermissen lassen, mag sie, im reinen Spiegel

der Naturanschauung betrachtet, nicht alle hochgespannte Forderungen erfüllen, desto eigenthümlicher ist der Genuß, welchen die Wahrnehmung des gewissenhaftesten Fleißes und seiner erfreulichen Wirkungen darbietet, wenn wir bedenken, wie Vieles und Großes Overbeck bereits an der Hand der alten Meister errungen hat und was seine treue Beharrlichkeit noch ferner leisten kann. Unser Maler ist als solcher eine historische Person; angezogen und festgehalten von den magischen Schlingen der Vorzeit, möchte er gern Alles und Jedes ablehnen und zurückstoßen, was ihn davon trennt; aber die Gegenwart gibt ihn nicht völlig frei, sie besteht neidisch, um ebenfalls Theil an ihm zu haben, auf einem kleinen Vorbehalt. Eben diese feine Spannung zweier Richtungen, wie geschickt sie verdeckt ist, wie sehr das Rechte darin überwiegt, gewährt seiner Malerei ein Interesse, dessen Maaß ein viel weiteres ist, als bloßes Wohlgefallen. Dabei ist es nicht laut genug zu rühmen, daß Overbeck das Malen als einen Haupttheil seines Berufes ansieht und darauf die thätigste Sorgfalt verwendet, eingedenk des Sprucks: a potiori fit denominatio. Je seltener ein genialer Zeichner auch ein großer Maler ist, um so mehr darf sich Deutschland und mit diesem Italien zu der Wirksamkeit eines Künstlers Glück wünschen, der fest und harmonisch beisammen hält, was nie getrennt werden sollte.

Mit dem Verdienste der Malerei verbindet sich die Anmuth der Farbengebung, indem diese offen mittheilt, was jene schweigsam andeutet, die Einheit der reinen Empfindung und ihrer sichtbaren Strömungen. Es herrscht in der Wahl, der Zusammenstellung, der Betonung der Farben ein Wohllaut, eine Lauterkeit und Frische, die Ref. nach ihrem Gesammteindruck nicht anders zu bezeichnen weiß, als mit dem Namen auserlesener Jungfräulichkeit. Strenge Kenner mögen uns sagen, wie weit Overbeck in dieser Beziehung hinter seinen Mustern zurückgeblieben ist, wir Andern wollen uns darüber freuen, daß uns vor seinem Bilde zu Muthe wird, als vernähmen wir den leisen Orgelklang Cäcilia's.

Und dieser scheint fortzuleben, hier zu fluthen, dort zu sinken, anderswo zu schweben in dem Geschmack der Gewandung. Es ist nichts Erlerntes, nichts Ausstudirtes in dieser großartigen Behandlung; sie erscheint vielmehr mit allen Versicherungen eines angebornen Sinnes, allen Kennzeichen unmittelbarer Befähigung.

Overbeck ist dafür angesehen, daß er das Symbolische ernster auffaßt, als manche seiner Genossen, die Jahrhunderte, Oertlichkeiten, Individualitäten, Christliches und Heidnisches bunt durcheinander werfen, in dem Wahne, ein solches Gemengsel sey hochromantisch, bewähre den Dichter und ebene den Weg, auf welchem die wieder erweckte deutsche Kunst unfehlbar die Reise um die Welt machen werde. Was nun Italia und Germania betrifft, so ist Overbeck, wie mich dünkt, der Symbolik Verschiedenes schuldig geblieben, sey es, daß er eine tiefere Ausführung des Gegenstandes für überflüssig hielt, oder daß ihn bestimmte Rücksichten zur Enthaltsamkeit nöthigten. Gewiß ist es nichts Leichtes, Italia und Germania in ihrer räumlichen Zusammenkunft mit den Kennzeichen ihres nationalen Daseyns sprechend zu umringen, zwei Länder in einer Durchsicht zu veranschaulichen, nach den Gesetzen des Scheins, wie sich von selbst versteht, auf jenem Boden, wo der Garten der Poesie liegt und die Aepfel der Hesperiden den Künstler locken. Overbeck wird die Sache nicht für unmöglich halten, er wäre ganz der Mann gewesen, durch die That zu beweisen, was manche andere Maler vielleicht nicht einmal zu denken wagen. Indessen hat er durch Architektur und Landschaft einen annehmlichen Beitrag zum Rahmen der Vorstellung geliefert. In der Landschaft würden die Augen der großen Historienmaler, die Overbeck für seine Führer erklärt, reiche Weide finden, wäre ihnen der Anblick vergönnt. Wäre es doch möglich, ihre Unterhaltung zu belauschen, zu errathen, was sie über ihren Schüler etwa sagen würden!

Ref. erlaubt sich noch zwei Bemerkungen, selbst auf die Gefahr, mit ihnen auf zwei Schrullen zu gerathen. (Für Grille hat Hegel den Ausdruck Schrulle gestempelt, ein empfehlungswerthes Wort, zur Zeit überaus brauchbar, vielleicht gerade jetzt.) Dürfte es nicht verhältnißmäßig gewesen seyn und dem Inhalte der Geschichte entsprechend, die Landschaft mit möglichster Bestimmtheit nach Oberitalien zu verlegen, wo die beiden Mächte bald friedlich, bald feindlich Jahrhunderte hindurch verkehrten, und deutsche Kraft noch bis jetzt die Pforten hütet? Daran hätte sich manche andere Erläuterung knüpfen lassen. Konnte ferner der deutsche Baustyl des Mittelalters, der Italien nicht fremd geblieben ist, zu einem Embleme der Vereinigung dienen? Diese Bemerkungen kommen Ref. post festum, weßhalb er jetzt nicht bestimmen kann, ob Overbeck überhaupt oder in wie weit er auf dergleichen Vorstellungen eingegangen ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Das Kapitelhaus und der Kreuzgang der Abtei Rommersdorf. *)

Das Kapitelhaus oder der Kapitelsaal war derjenige Theil der Kloster- oder Stifts-Gebäude, welcher nach der Kirche die würdigste Bestimmung hatte. Hier versammelten sich in den Klöstern täglich die Mönche nach dem Morgengottesdienst unter dem Vorsitz des Abts

*) Aus S. Boisserée's Denkmale der Baukunst am Niederrhein.

oder des Priors. Es wurden die Lebensgeschichte des Heiligen des Tages, und ein Kapitel aus der Ordensregel vorgetragen (daher der Name Kapitelsaal), auch wurde der auf den Tag bezügliche Theil der Jahrbücher gelesen, worin die verstorbenen Ordensbrüder, die Wohlthäter und Beschützer verzeichnet waren; bei allem diesem sprach man passende Gebete. Hierauf folgte die Rüge und Bestrafung der Vergehen, die öffentlich statt gefunden hatten, oder deren die Brüder sich selbst anklagten; zuletzt kam die Vertheilung der Arbeiten und Geschäfte, so wie die Berathung der Klosteraugelegenheiten, oder bei eintretendem Fall die Aufnahme von Novizen und die Wahl eines Abts oder Priors. *) Dieser Bestimmung des Kapitelsaals gemäß erbaute man denselben stets mit besonderm Aufwand; man errichtete ihn gewöhnlich in der Nähe der Kirche an der Ostseite des Kreuzganges. In seinem Innern brachte man rund herum Bänke und an der mittlern Wand einen ausgezeichneten Sitz für den Abt oder Prior, bei den Stiften für den Probst oder Dechanten an, auch schmückte man den Saal mit Gemälden, stellte ein Kreuz und ein Lesepult darin auf.

Der Kapitelsaal der Abtei Rommersdorf bei Neuwied und der Kreuzgang, womit er zusammenhängt, nehmen eine bedeutende Stelle unter den Denkmalen dieser Art ein. Die Abtei, den Norbertinern gehörig, welche man nach dem Mutterkloster Prämonstre bei Laon auch Prämonstratenser nennt, war ursprünglich ein Benedictinerkloster, in welches Albero, Erzbischof von Trier, im Jahre 1135 eine Kolonie von Norbertinern aus dem niederländischen Kloster Floreff bei Namür verlegte. In den Jahren 1181 bis 1185 wurden neue Klostergebäude aufgeführt, und 1210 wurde die Kirche geweiht; auch errichtete Bruno von Braunsberg, welcher von 1214 bis 1236 Abt war, verschiedene Gebäude. **) Der Baustyl nach ist zu schließen, daß das Kapitelhaus und der Kreuzgang mit der Kirche oder kurz nachher erbaut worden.

Die mit vielem Leistenwerk geschmückten Bogen der Thüre und Gewölbe, die Widerlagspfeiler an der Außenseite des Kapitelsaals, vorzüglich aber die kreuzblattartigen Durchbrechungen der Spitzbogen im Kreuzgange, zeigen eine noch entschiedenere Annäherung zu dem Spitzbogenstyl, als wir an den bisher beschriebenen Denkmalen zu bemerken hatten. Das Kapitelhaus ist mit Säulen von edler Steinart ausgestattet, die zwei mittleren sind von Granit. Man muß sich über die Gunst des Schicksales freuen, daß dieses ausgezeichnete Gebäude in den Besitz eines Privatmannes gekommen ist, welcher dasselbe zu schätzen weiß.

*) Mariene, de antiq. eccl. ritib. IV. p. 18 u. f.

**) Annal. Praemonstr., II. p. 688 — 90.

Aus einem Briefe des Hrn. v. K.

Hamburg, Juli 1833.

In den Hansestädten begegnete ich verschiedenen Beweisen steigender Theilnahme an der Produktivität unserer künstlerischen Zeitgenossen.

In Lübeck sah ich den Carton Overbecks ausgestellt zu jenem berühmten a fresco Gemälde in sta Maria degli Angeli unweit Assisi. Die Bewunderung für diese höchst geistvolle Vorzeichnung eines der gediegensten Werke unserer Zeit schien mir die lebhafteste zu seyn.

Auch sah ich dort zuerst den neuherausgekommenen Steindruck nach einem Jugendwerke desselben Malers, dem Einzuge Christi in Jerusalem. Bis dahin hat nicht leicht die Lithographie eine gleich schwierige Aufgabe sich gestellt. Schon der äußere Umfang des Blattes ist ungewöhnlich; der Inhalt, man könnte sagen, unermeßlich. Es bringt Hrn. Otto Speckter die größte Ehre, daß er mit jugendlicher Kraft und männlicher Ausdauer ein Unternehmen, welches beinahe die Kräfte der Lithographie übersteigt, doch so höchst glücklich zu Ende gebracht. Es ist in dieser Lithographie sowohl die Haltung, als der Charakter des Originals vortrefflich wiedergegeben, keine Einzelnheit, keine physiognomische Feinheit versäumt, oder nachlässiger behandelt.

In Hamburg, wo unter den zahlreichen Künstlern viel Regsamkeit sich zeigt, wird nun auch zu Malereien auf fresco Anstalt gemacht. In der Villa des Senators Merk wird der rühmlichst aus Rom und Mayland bekannte Eggers mythologische Scherze malen und unverzüglich die Hand anlegen. In einem Hause der Familie Jenisch ist Hrn. Jul. Milde, wenn ich recht vernommen, eine ähnliche Arbeit zugedacht. Ansehnliche Gebäude von solider Construktion, wie sie in letzter Zeit hier häufig sich erhoben, laden zu dichterer dauernder Verzierung.

Paris.

Die Saint-Simonianer haben Münzen mit dem Bildnisse ihres Vorsteherś, des Vaters Enfantin, aber ohne Jahreszahl, in Umlauf gesetzt. Auf der einen Seite steht „Maximus“, auf der andern „Non plus ultra“.

Zu der am 1. Juni gegossenen Statue Napoleons von Seurre, sind 16 unter der kaiserlichen Regierung eroberte Kanonen verwendet worden. Die Statue mißt 11 Fuß. Der Kaiser ist bekanntlich im gewöhnlichen Costüme, nämlich in der Uniform mit dem Ueberrocke, dem kleinen dreieckigen Hute und dem Degen zur Seite, dargestellt.

Auch auf Corsika soll Napoleon ein Denkmal errichtet werden. In Ajaccio und Bastia sind Kommissionen zur Sammlung von Beiträgen für diesen Zweck zusammengetreten.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 62.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 1. August 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Unter den historischen Bildern hat das Werk unsers deutschen Römers unbestritten die Ehre des Primats davon getragen; nicht nur das sachkundige Publikum, sondern auch die Stimme der Künstler entschied sich dahin, was bei der sonstigen Abweichung ihrer Meinung in andern Fällen schon etwas sagen will. Aus den Händen des Hrn. Kunsthändlers Wenner, der das Bild mit Recht als ein theures Kleinod wahrte, ist es in den Besitz des Königs Ludwig gekommen. Rom und München sind zwar weit getrennt, aber die Kunstliebe des Königs findet Mittel, für ihren Zweck beide Städte zusammenzurücken. Durfte Ludwig XIV. ausrufen: Es gibt keine Pyrenäen mehr! so gilt von Ludwig I. in dem angeführten Bezuge nicht minder der Ausspruch: Die Alpen sind verschwunden. Während die königliche Aufmerksamkeit zwischen Rom und München deutschen Wetteifer unterhält, gewinnt dabei die deutsche Kunstbetrachtung in Bayerns Hauptstadt ebenfalls ihren bescheidenen Theil. Sie wird dadurch unvermerkt aus den lokalen Beziehungen, die den Blick sonst leicht beschränken könnten, auf einen allgemeinen Standpunkt hingelesen, auf das Interesse des verwandten Ganzen und die Leuchte der Zukunft. In solcher Hinsicht verzeihe der Leser die Umständlichkeit gegenwärtiger Anzeige. An dem Schönen sich zu erholen, ist bei Kunstberichten billig als eine Entschädigung zu betrachten für manchen sauren Imbiß, wobei die Referenten hergebrachtermaßen die Hand vor's Gesicht halten, um die Grimassen zu verbergen, welche ihnen das Verschlucken auspreßt.

2. Zeichnungen.

1. Die Erweckung von Jairi Töchterlein. 2. Der Knabe Jesus im Tempel. 3. Loth von den Engeln beschützt. 4. Die Findung Mosis. 5. Das Manna in der Wüste. 6. Maria mit dem Kinde. 7. Der Tod des Leonardo da Vinci. 8. Die Speisung der Hungrigen.

Auch die Zeichnungen Overbecks waren durch Inhalt, Styl und Behandlungsweise ein Hauptschmuck der Ausstellung, und in Absicht auf den Fleiß und die Innigkeit der Ausführung ohne Zweifel unter allen Erzeugnissen die vollendetsten. Mehrere wirkten mit einem so plastischen Reize, daß sie dem Auge, je länger es darauf hinschaute, ordentlich entgegen quollen, als wären sie im Begriff, sich von der Fläche abzulösen, um in die Freiheit und Fülle der wahrhaften Verkörperung überzugehen. Man soll beim Zeichnen an's Malen und beim Malen an's Zeichnen denken, sagte Mengs. Overbecks Zeichnungen erweitern die Richtigkeit jener Bemerkung auf eine ganz besondere Weise, insofern sie gleichsam den Vorhang lüften, hinter welchem die Einbildungskraft des Beschauers den Maler arbeiten sieht. Bei den sichern, abgewogenen, fließenden Zügen der Zeichnung fühlt sich nämlich der Blick versucht, wo nicht gezwungen, in Gedanken bis auf die Ergänzungen der Malerei zurückzugehen und für seinen eigenen Bedarf beide Darstellungsarten miteinander zu vergleichen, durch einander zu erklären. Kurz die Zeichnung kommt einem vor, wie ein verstohlenes Bekenntniß über den ähnlichen Zutritt der Malerei.

Die Zeichnungen sollen, wie es heißt, zum Theil aus einer frühern Zeit herrühren, und nur einige bis zu dem gegenwärtigen Standpunkt des Meisters hinanreichen.

Spuren einer jugendlichen Abkunft scheint z. B. die Speisung der Hungrigen an sich zu tragen. Die Caritas hat der Zeichnung sichtlich die Gesetze vorgeschrieben; die Caritas sollte deßhalb billig auch das Urtheil darüber sprechen. Ref. gesteht, daß er davon zu wenig besitzt, um sich mit verschiedenen ausgemergelten Gestalten abfinden zu können. Das menschliche Elend dürfte hier und da zu skelettartig herausgerückt worden seyn, mit einer Wahrheit, die den Nerven der Empfindung etwas wehe thut. Der Knabe Jesus und Maria mit dem Kinde

schwebten der Erinnerung nicht mehr mit hinlänglicher Bestimmtheit vor. Der Tod des Leonardo da Vinci ist einer Darstellung desselben Gegenstandes von Cornelius in Anordnung und Auffassung nachzusehen, dürfte überhaupt in manchen Punkten noch Wünsche zurücklassen. Das Mauna in der Wüste versinnlicht die Regsamkeit eines erneuten Lebens in einem ausgesuchten Reichthume von Stellungen und Bezügen mit hinreissender Wahrheit. Overbeck ist ganz einfach bei der sachlichen Seite des Ereignisses stehen geblieben, ohne die Einwirkung des Wunderbaren mit einem besondern Nachdrucke hervorzuheben. Damit konnten die Alten sich in ähnlichen Fällen begnügen und haben es vielfältig gethan; allein in unsern Tagen, wo die Erkenntniß der Dinge stärkere Ansprüche an die Wissenschaft der Künstler macht und wohl mit vollem Rechte, will jenes Verfahren, wie es scheint, nicht mehr ausreichen. Mögen unsere Künstler die Herrlichkeit preiswürdiger Vorbilder in ihren ewigbleibenden Zügen zurückführen, so weit es angehen will, immer aber auch bedenkend, daß, da Nichts ganz so wieder kommen kann und soll, wie es ehedem war, und der tiefe Abstand unserer Tage deutlich in die Augen fällt, daraus auf der andern Seite die Verpflichtung hervorgeht, jede Erweiterung, jede Erleuchtung des allgemeinen Gesichtskreises auf's beste zu benutzen, die uns vergleichungsweise eine Entschädigung verheißt für dasjenige, worin wir auf dem Wege der Nacheiferung nun einmal den Vorfahrern nicht gleichkommen können. Mit allen statthaften Hülfsmitteln der Gegenwart das goldene Vließ der Vergangenheit aufzusuchen, scheint die einzig mögliche und rechte Art der künstlerischen Restauration zu seyn. Nach der unmaßgeblichen Meinung des Ref., die er bloß gelegentlich zur Prüfung vorlegt, ließ das Wunder der Begebenheit nicht nur eine höhere Veranschaulichung zu, sondern forderte sie auch. Diese konnte sich z. B. theilweise in dem Staunen der Befremdung, den Anwandlungen der Glaubensandacht aussprechen, oder doch im Vorübereilige ankündigen und ihre geistigen Berührungen durch die Abstufungen des verschiedensten Ausdrucks hindurchführen, womit eine symbolische Andeutung und selbst die stumme Sprache der Natur zu vereinigen war. Overbeck hat, wie es scheint, das Ganze zu sehr dem Bilde einer gewöhnlichen Erndte angenähert, glücklicherweise mit einer solchen Mannichfaltigkeit und Wahrheit der Erscheinungen, daß es zweifelhaft bleibt, ob andere Augen noch etwas vermissen dürften, da die angemessene Darstellung des Wunderbaren noch zu den Separatartikeln der Kunst gehört. Die Erweckung von Jairi Töchterlein schildert vortrefflich den allmähligen Uebergang aus dem Tode zum Leben, und ist eine der gelungensten Zeichnungen. Die Kraft des Erlösers im Momente der Erweckung ist indessen weniger ausgedrückt als seine Milde. Aus der zarten Berührung der Hand, aus dem sanften Heranwehen der Gestalt, aus der erquickenden Herzlichkeit des Antlitzes sollten zugleich die Funken der göttlichen Allmacht hervorblitzen und das Wunder auf solche Weise erklären. Dem Haupte des Erlösers mangelt jener Stempel der Vollendung, den menschliche Phantasie selbst in ihren höchsten Aufflügen nur von fern ahndet, und menschliche Kunst daher auch nur annäherungsweise zu erfassen wagen kann. Overbeck mochte es wohl möglich gewesen seyn, einige Schritte weiter nach dem Ziele vorzudringen; jedenfalls hat er seinen Kunstgenossen Raum gelassen, ihm von dieser Seite zu übertreffen. Man merkt es auch dem Christus, wie andern Darstellungen Overbecks an, daß das weibliche Princip der Kunst in ihm das männliche überwiegt.

In der Findung Mosis mallet der Friede und die Lieblichkeit der unschuldigsten Idylle, und neigte sich Gestaltung, namentlich der pharaonischen Tochter, nicht einigermaßen zur Weichheit hin, obwohl mit bestechender Anmuth, so dürfte dem Gleichmaße des Eindrucks zur Genugthuung nichts Erhebliches abgehen. Die Scenerie des Ganzen ist so klar und völlig in sich beschlossen, wie das Behältniß, welches den Jündling trug. Man wird unvermerkt in die Mitte der kleinen Gesellschaft versetzt und möchte bei der Entdeckung hülfreiche Hand leisten.

Loth von den Engeln beschützt, ist unter den Zeichnungen die schönste Blume des Talents, wofür sie auch die lautgewordene Meinung erklärt hat. Während sie von der einen Seite die Zerstörungen eines sündhaften Lebens mit ergreifender Wahrheit auseinandersetzt und ihnen die Macht der göttlichen Obhut in himmlischen Bildern gegenüberstellt, sproßt sie selbst in organischer Fülle und Gliederung zu einem Gewächse aus Eden empor. Das Verständniß zwischen Ursache und Wirkung, Mittel und Absicht läuft wie ein klares Geflecht über den Boden der Darstellung hin. Ein geringer Raum, aber wie ist er gefüllt und in seiner Bedeutung zugleich erschöpft! Dabei ein musterhafter Ausdruck in Gestalt und Zügen, besonders in den Zügen der Engel. Der Beschauer steht nicht blos an den Gränzen eines offenen Wunderlandes, sondern mitten darin; er sieht freudig zu, wie die höhern Wesen mit den ehlern Naturen des Menschengeschlechts Umgang pflegen und gleichsam die Blüthen an dem Baume der Offenbarung sind. Das Uebernatürliche verwandelt sich vor seinen Augen zum Natürlichen und wird für den Genuß die Wahrnehmung zu einem Nothwendigen, das auf der Spiegelfluth fremder Empfindungen in den Wellen eines patriarchalischen Lebens dahinrauscht. Overbeck hat in diesem Beispiele wundersamer Durchführung Ref. über dasjenige

aufgeklärt, was er bei dem Manna vorerwähntermaßen noch zu vermissen glaubte, indem er es hier, obschon in einem andern Bezuge, deutlich zu erkennen meint. Technisches Verdienst dürfte die Zeichnung den besten Werken der Vorzeit anreihen. Die innere und äußere Sehkraft des Meisters scheint sich in seiner Hand wie in einem beweglichen Punkte concentrirt zu haben, um die Gesetze des Daseyns mit schöpferischer Sicherheit niederzuschreiben. Bei solchen Leistungen muß die Sprache der Anerkennung vor dem gewohnten Wege abweichen; sie hat es gethan, so weit es ihr möglich und wo es erforderlich war. Die Münchner Kunstwelt hat Ursache, Overbeck für seine reichhaltigen Beiträge zu danken und ihn zur Fortsetzung aufzufordern.

Peter von Cornelius, Direktor der Münchner Akademie.

1. Die Kreuzigung Christi. Karton.

Da die wesentliche Idee und Ausführung des Gegenstandes schon hinlänglich zur Sprache gekommen ist, nicht nur im Kunstblatte, sondern auch auf andern Wegen der Mittheilung; so bleibt bloß eine Nachlese von Bemerkungen übrig, deren Umfang nach dem Reichthume des Feldes zu ermessen ist, auf welchem die Betrachtung unwillkürlich verweilt. Zur Veranschaulichung des Ganzen dürfte es ersprießlich seyn, zuvörderst die einzelnen Gestalten, welche in dem Kreuze die Are ihrer Bedeutung finden, näher hervorzuheben, sowohl nach ihrem eigenthümlichen Gehalt als nach ihrem durchlaufenden Bezuge, woraus sich später von selbst einige Anknüpfungspunkte für den Abschluß des Urtheils ergeben werden.

Zur Linken des Kreuzes, im weitesten und tiefsten Abstande von demselben, wie auf der Gränzseite einer scharf abgeschnittenen Fremdwelt, fällt der gesenkte Blick auf zwei römische Kriegsknechte, von denen der eine, auf den Boden hingestreckt, das Loos wirft über die Kleider des Heilandes, völlig verloren in den Gedanken des Spiels, gleichsam mit einer Decke vor den Augen, auf welcher der verborgene Ernst seines Geschäfts in umgekehrten Zügen geschrieben steht, während der andere sich seitwärts zu seinem Nebenmann vorbeugt und mit gespannter Theilnahme auf die Zeichen der Entscheidung lauert, in denen das Räthsel des Gegensatzes die künftigen Geschicke des heidnischen Roms verhüllt. Neben Beiden steht ein wohlgestalteter Jüngling, dessen Haltung und Ausdruck zwar ebenfalls sichtbar beweisen, daß er die Frage der Glückswürfel zu seinen Füßen mit den Augen des verschlossenen Römersinnes abwägt, wobei er aber zugleich Spuren einer edlern Abkunft verräth, die aus der gegenwärtigen Enge seines Bewußtseyns auf die Möglichkeit einer spätern Erleuchtung hinweisen. Diesen Reiz des Scheins hat Cornelius mit oder ohne Absicht in den Standpunkt gelegt, von welchem aus der Jüngling wie ein dunkler Genius seines Volks, oder wenn der Ausdruck zu stark klingt, wie ein idealer, in sich versenkter Zuschauer auf die bedeutungsvolle Loosung herabblickt. Eine Gruppe von drei Figuren dergestalt zu ordnen, daß die Verbindung zwischen zweien durch die dritte eine wesentliche Erweiterung erhält, gewissermaßen eine Aussicht in's Unbegränzte, das ist eine von den geistreichen Sitten des Meisters, die er auch bei seinen Saddlern mit ausnehmendem Glück beobachtet hat, wie sich später zeigen wird.

Wir haben unter dem Kreuze in trüber Abgelegenheit die römische Weltwiege gesehen, aus welcher im Laufe der Jahrhunderte das Christenthum mit Ehernflügeln segreich über die Erde zog; noch herrscht unter den Anbetern der alten Götter und der neuen Cäsarn dicke Finsterniß, das blinde Fatum scheint die Kriegsknechte ausgewählt zu haben, um durch das Fallen ihrer Loose die Ewigkeit seiner Herrschaft zu verkünden, während das verspottete Symbol des Kreuzes die Zeit seines nahen, unaufhaltsamen Sturzes anmeldet. Im Gewande des einen Kriegsknechtes dürfte der dem Boden anliegende Schenkel einen Fehler der Zeichnung, wenigstens etwas Ungehöriges verstecken; doch versöhnt die historische Anschaulichkeit der gesammten Gruppe leicht mit der Wahrnehmung jenes körperlichen Verstoßes.

(Die Fortsetzung folgt.)

Altdeutsche Baukunst.

Die Cisterzienser-Abtey Altenberg bei Köln. Mit historischer Erläuterung. Herausgegeben von der lithographischen Anstalt von Cornelius Schimmel in Münster. Im Verlage der Theissing'schen Buchhandlung zu Münster, 1832. 17 lithogr. Blätter und 6 Bl. Text. Fol.

Diese Monographie macht einen Theil des größern Werkes aus, welches unter dem Titel: Westphalens Denkmäler altdeutscher Baukunst in 12 Heften durch die genannte lithographische Anstalt herausgegeben worden, aber, so viel uns bekannt, nicht mit Text begleitet ist. Das gegenwärtige, Sr. k. H. dem Prinzen Wilhelm von Preußen zugeeignete Heft ist mit einer gutgearbeiteten historischen Erklärung von Hrn. C. Becker, Premier-Lieutenant a. D., versehen. Die Kirche, von welcher hier die Rede ist, wurde von Adolph VI., Grafen von Berg, und seinem Bruder Walram, aus dem Hause Limburg, im

J. 1255 unter dem Erzbischof Conrad von Hochstaden, Erbauer des Doms zu Köln, begonnen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Bau des letztern in vieler Hinsicht auf sie eingewirkt hat. Zehn Jahre nachher waren zwar die den Chor umgebenden sieben Kapellen vollendet, indessen dauerte es mit dem Weiterbau bis zum J. 1379, ehe die Kirche zum Gottesdienst eingeweiht werden konnte. „Diese Kirche," sagt der Vers., „in der Blüthezeit der altdeutschen Baukunst entstanden, ist zwar durch Größe, Kühnheit der Anlage und Fülle der Verzierungen, einem Dome von Köln nicht zu vergleichen; indessen kann sie, wenn auch in kleinerem Maßstabe erbaut, demselben in Rücksicht auf die edle Einfalt und Schönheit des Styls an die Seite gesetzt werden. Sie ist durchaus von Werkstücken erbaut und liegt, wie gewöhnlich, von Westen nach Osten gerichtet. Von den beiden Kreuzesarmen ist nur der nördlich liegende regelmäßig vollendet; dagegen hat der südliche die im Plane liegende Ausdehnung, wegen der anstoßenden Abtey-Gebäude, nicht erreicht. Es scheint, daß beim Beginnen des Baues die Anlage der Kirche, welcher überhaupt der vereinfachte Plan des Kölner Doms zum Grunde liegt, auf einen größern Plan berechnet war, von dem man, um nicht den an die Südseite des Schiffes stoßenden Kreuzgang abreißen zu müssen, abgewichen ist. Hieraus mag sich die geringere Breite des Schiffes gegen jene des Chors erklären. Größere Thürme, wie bei den Kirchen dieses Zeitalters gewöhnlich gefunden werden, sind nicht vorhanden. Der Cisterzienser-Orden soll nur kleine Thürme, von Holzwerk erbaut und mit dem Kirchendache verbunden, gehabt haben." Nach Anführung der in der Kirche enthaltenen Denkmäler kommt der Vers. auf die spätern Schicksale des Gebäudes und dessen jetzigen Zustand. Unter französischer Herrschaft verkauft, zu einer Fabrik eingerichtet, vom Feuer verwüstet, konnte die Kirche trotz der Bemühungen des Oberpräsidenten Grafen Solms zu Köln, und obgleich der um die Erhaltung vieler Denkmäler hochverdiente Kronprinz von Preußen zur Herstellung des Innern eine bedeutende Summe verwilligt hatte, nicht mehr in brauchbaren Stand gesetzt werden. Im J. 1821 stürzte die Giebelwand des südlichen Kreuzesarmes ein, und von dieser Zeit an wurde das Innere völlig verwüstet. Die Glasmalereien der Fenster sind nur noch in Bruchstücken vorhanden. Eine vorzüglich schöne Wirkung soll das an der Westseite über dem Haupteingange befindliche große Fenster gemacht haben, dessen Glasgemälde bloß gelb in gelb tingirt, biblische Geschichten und Heilige darstellte. Es war um 1380 von einem Steinmetzen Raynold erbaut, wie eine Grabschrift beweist, die so beginnt:

Hic est Raynoldus, super omnes rex lapicidas,
Ejus namque modus vult quod laudare sibi das.
Ipse monasterio multum fuit utilis arte,
Atque magisterii habet omnem denique partem, etc.

Die lithographirten Tafeln enthalten die Grundrisse der Kirche und des Ablezegebäudes, die Aufrisse der Kirche nach Norden, Westen und Osten, den Längendurchschnitt und Querdurchschnitt derselben, so wie des Abteygebäudes nebst dessen Längenaufriß, zwei Blätter Details aus beiden, drei Blätter Glasmalereien (Ornamente). Dieses alles in Umrissen, die leider nicht die Reinheit der zu Freiburg und Darmstadt erschienenen ähnlichen Werke erreichen. Die beiden letzten Tafeln enthalten die Grabmäler Gerhards, Herzogs zu Jülich und Berg (1475), und Wirbolds, Bischofs von Culm (1398). Es sind dieß Kupferplatten, die auf einem Untersatze von etwa 10 Fuß Länge und 4 Fuß Breite ruhten, und auf welchen die Figur des Verstorbenen höchst sorgfältig und mit zierlicher architektonischer Umgebung gravirt ist. Die Striche sind wie bei Nielloarbeiten mit schwarzer Farbe ausgefüllt, und der Vers. macht hierbei die Bemerkung, diese gravirten Platten, welche im Lauf des 14ten Jahrhunderts häufig vorkommen, sähen den zum Abdrucke bestimmten Kupferplatten hinsichtlich der Gravirung so ähnlich, daß es höchst auffallend bleibe, wie man nicht schon damals die Kunst, Abdrücke von so geschonenen Platten zu machen, geübt habe, und diese so naheliegende Erfindung erst ein Jahrhundert später in den Nielloarbeiten des Maso Finiguerra an's Licht getreten sey. Beide Denkmäler sind sehr fleißig nachgebildet, und die Wirkung durch Golddruck glücklich wiedergegeben.

Frankreich.

In Saint-Omer hat man beim Bau einer Brücke mehrere alte römische Waffen und Münzen gefunden; unter den letzteren befindet sich eine unter Augustus geschlagene Medaille, die noch so gut erhalten ist, als wenn sie erst vor Kurzem aus der Hand des Künstlers hervorgegangen wäre.

Neapel, 8. Juni.

Mit dem Namenstage des Königs wurde die Kunstausstellung eröffnet. Es befindet sich viel Schlechtes, viel Mittelmäßiges, wenig Gutes und nichts Ausgezeichnetes darin. Einige architektonische Zeichnungen sind von Werth.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 63.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 6. August 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

In demselben Maße als die heidnischen Gestalten höher und dem Kreuze näher treten, wächst auch ihre Bedeutung; sie bilden von den Kriegsknechten aufwärts einen Triumphzug des Christenthums, der sich blos in der Absicht zu biegen und zu strecken scheint, um die Pracht der Wirkung zu verstärken. Die Hauptpersonen erscheinen auf Rossen, solchergestalt mit einem zwiefachen Vortheil, denn indem letztere die Klarheit des Ueberblicks unterstützen und die Einheit des Verwandten herausstellen, erinnern sie zugleich im Angesichte des Kreuzes mit dem stattlichsten Contrast an den Unbegriff römischer Größe, an den Glanz der abwesenden Adler und an den Stolz der Legionen, die unter und mit ihnen die Herrschaft der Welt errungen haben und auch jetzt noch nicht Willens sind, dieselbe aufzugeben. Einzelne Nebenfiguren muß man sich hier und anderwärts auf den Erhöhungen des hügeligen Bodens denken. Diese Hülfsvorstellung gilt sogleich von dem Römer, der am Rande des Kartons über die Häupter der Kriegsknechte ernst hervorragt, mit einem Angesicht, in dem die Steigerung des Interesse einen neuen Abschnitt bildet, aber in dem augenscheinlichen Fortgange noch alle Härte der römischen Denkart beibehält. Unstreitig trägt dieser Kopf unter den Nebengestalten das stärkste Gepräge der Nationalität, und wäre es nicht mißlich, die gedankenvolle Physiognomie in einem bestimmten Begriff anzudeuten, stände diese Auslegungsweise nicht bei den Liebhabern der Porträtbildungen in verdächtigem Rufe, so ließe sich vielleicht sagen, es sey der Geist der römischen Geschichte, welcher das unbegriffene Kreuz mit den Wundern seines eigenen Daseyns vor- und nachdenklich vergleicht. Dem sey indessen, wie ihm wolle, genug, wenn von der ausgesprochenen Ansicht so viel Wahrheit übrig bleibt, daß sie dem Künstler nichts von dem verdienten Beifall entzieht. Ein zweiter Kopf in der nächsten Umgebung geleitet in die griechische Weise hinüber. Wollte Cornelius das Griechenthum aus historischen Rücksichten zur fernen Zeugenschaft vor dem Kreuze einladen, oder haben unbewußte Reminiscenzen aus der Glyptothek seine Hand irre geleitet? Unter zwei verschiedenen Meinungen ist billig diejenige vorzuziehen, welche für das erfinderische Talent am günstigsten lautet. Eine glückliche Einführung ist die des Hauptmannes, welcher nach dem Zeugnisse der Schrift am Kreuze Wache hielt, wenigstens erklärten ihn dafür die Aussagen hiesiger Künstler. Mit gebeugtem Haupte und gefalteten Händen bringt der Hauptmann auf seinem Rosse dem Kreuze das demüthigste Opfer der Andacht dar, im Namen seiner gleichgesinnten Nachfolger gewissermaßen das Bekenntniß einer in's Unendliche wachsenden Verehrung. Ueberwunden von der Gewalt der Naturwirkungen, die unter erschütternden Schlägen dem Hingange Christi folgten, wird der Hauptmann ausdrücklich denjenigen beigezählt, die ihre Sinnesänderung mit den Worten bezeichnen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen! Darauf zielt die Darstellung in unserm Karton unverkennbar hin. Die Verlegung des Spätern in eine frühere Zeit, in die Gegenwart des dahinscheidenden Erlösers, ist an ihrer Stelle und im Zusammenhange vollkommen gerechtfertigt durch sich selbst. So ist abermals ein Schritt weitausgreifender Annäherung geschehen, und zwar auf dem Wege der Naturanschauung, gleichsam durch-einen materiellen Prozeß, der aber dessen ungeachtet hinreicht, die Rinde des Römerthums zu öffnen. Noch eine Stelle weiter, wo die Macht des Kreuzes in dem unvorbereiteten Römersinn plötzlich und unmittelbar durchbricht, in dem allmächtigen Eindrucke, den nicht die Begleitung der Umstände, sondern die Person des Erlösers für sich allein hervorbringt; dann ist die Stufenfolge der Erscheinungen mit innerer Nothwendigkeit in sich beschlossen. Eins und das Andere werden jedoch die Freunde der historischen Correctheit

ungern vermissen. Sie werden sich, um für jetzt von der Norm des Charakters zu schweigen, an der Kopfbedeckung des Hauptmanns stoßen und ihr das frembartige Kostüm kaum verzeihen. Es läßt sich ungefähr errathen, warum Cornelius die Wehr und den Schmuck des gerüsteten Kriegers, welchen der Hintermann trägt, durch einen freien bindenartigen Umtausch ersetzt hat. Vermuthlich wollte er die stereotypischen Formen des Römerthums, weil sie mit den lebendigen Ausflüssen des Christlichen schwer zu vereinigen sind, in gemächlicher Stille auf die Seite schaffen; eine Voraussetzung, mit welcher der griechische Habitus der Physiognomie zuvorkommend übereinstimmt. Jedenfalls würde die Wahrheit des ästhetischen Interesse noch mehr die Kraft der Bedeutung durch die Vollkommenheit echt römischer Ausführung vielfach gewonnen haben, und kein Günstling des Genius, wie Cornelius einer ist, darf da ausweichen, wo mittelmäßige Kräfte verzagen und für ihr Unvermögen Trost suchen in dem ungiltigen Beispiele der Vorfahren, die etwa den Knoten eben so wie sie selbst mit stumpfem Messer durchsägt haben. Musterwerthe Vorbilder mögen bei der bezeichneten Aufgabe mangeln, deßhalb darf sie aber Niemand unmöglich nennen, da sie aus einem gegebenen und reinnatürlichen Verhältniß hervorgeht, und das Gelingen der Ausführung ungefähr eben so auf der Spitze steht, wie das Ei des Columbus. Unerläßlich, absolut nothwendig ist in der Figur des Hauptmanns deßhalb die Schärfe der römischen Haltung, weil er wesentlich, ja hauptsächlich dazu beiträgt, die Macht des römischen Weltprincips, worauf durchgängig der höchste Nachdruck gelegt werden muß, klar zu versinnlichen. Eben darum ist der Kopf und seine Ausstattung, wie beide erscheinen und wirken, auf keine Weise zu rechtfertigen. Ref. ist sich bewußt, mit den Mückenseigern nichts gemein zu haben, die an dem Costüm kleinlich mäkeln. Er meint, daß die dahin einschlagenden Fragen nach Verschiedenheit der Umstände eben so eine verschiedene Beantwortung erfordern, bald eine leichtere, bald eine strengere, zuweilen auch gar keine, wo vielmehr eine freie, poetische Behandlung ganz in der Ordnung ist, sobald sie nur innerlich mit dem Gegenstande zusammenstimmt. Bei historischen Darstellungen der griechischen und römischen Welt hingegen, zumal bei solchen, die Anspruch auf Gediegenheit machen, wird es immer und ewig unstatthaft bleiben, das Herkommen auffallend zu verletzen; Beispiele der frühern Maler reichen nicht hin, entschiedene Abweichungen zu entschuldigen; jene wußten größtentheils nicht, was jetzt jeder gebildete Beschauer allenfalls an den Fingern abzählen kann; die Unkunde, nicht das Uebermaß von Willkühr leitete meistens ihre Hand. August Schlegel hat Rammler, welcher die deutschen Dichter in seinen Ueberarbeitungen unverantwortlich zu zwicken pflegte, mit treffendem Witz einen kritischen Barbier genannt. Cornelius könnte den starkastischen Titel auf Ref. anwenden, ließe sich derselbe beikommen, den Bart des römischen Hauptmanns auf seinem Grund und Boden frevelhaft anzutasten. Zwar ist es aus dem Zeugnisse des Spartianus bekannt, daß unter den Kaisern erst Hadrian einen Bart trug, um eine Narbe zu bedecken; die antiken Bildwerke vor seiner Zeit erklären sich ferner so einstimmig gegen die Anwesenheit des Barts, daß ihn der römische Hauptmann schwerlich gegen die Einsprüche der Archäologie wird vertheidigen können: aber auf diese große Kleinigkeit soll es uns hier gar nicht ankommen, wir wollen sie Cornelius gern zum Gebrauch einräumen, wofern er glaubt, daß vorzüglich auch ein unrömischer Bart dennoch malerisch ist und in seiner Art absonderliche Dinge thun kann. Der Bart des Hauptmanns ist aber als solcher nicht einmal charakteristisch wahr; der Wurf der Haare hat in seinen übermäßigen Ausladungen etwas Modern-Phantastisches oder Barbarisches, je nachdem man es nehmen will, und widerstreitet insofern zuverschtlich dem römischen Wesen. Welche feine Bedeutung haben die griechischen Künstler nicht oft in das Haar gelegt! Jetzt tragen viele zahme Kreaturen die anmaßlichsten Schnauz- und Stutzbärte; um schlimme Händel und einen förmlichen Bartkrieg zu vermeiden, ist es Zeit, das heitere Kapitel mit einem flüssamen Punktum zu enden. *)

Endlich beschließt der heilige Longinus zu Rosse und mit seiner herkömmlichen Lanze dargestellt, die Reihe der Römer, dem Kreuze der nächste, nicht minder im Sinne der Legende als der Komposition vollkommen an seinem Platze. Wie jene im Longinus, einem beanstragten Wächter des Kreuzes, die unwiderstehliche Gewalt des Christenthums in aller Frische der augenblicklichen Entwickelung schildert, abgehend von dem Faden der Geschichte, um ihn nach ihrer Weise sinnvoll zu ergänzen; so hat der Künstler gleichfalls in die Gestalt Longin's

*) Zu den strengen Verfechtern des historisch Ueberlieferten, betreffe es Kostüme, naturelle und individuelle Wahrheit u. s. w., gehört auch Winkelmann, dessen Autorität die germanische Malerschule, wo es auf den Pinsel ankommt, freilich zu bestreiten scheint, vielleicht mit einiger jugendlichen Uebereilung. Wie geistreich scherzt er über dergleichen grobe Verstoßlästigungen z. B. über einen pittoresken Augustus von neuerm Datum, der dem Mund oder Sesterz ähnlich sähe, und über die Gesellschaft von Raddlern aus Krakau oder aus Prag, die in einer unglücklichen Nachbildung der alexandrinischen Bibliothek ihr Wesen treiben! Zu solchen Mißgeburten verirren sich glücklicherweise die heutigen Maler nicht; doch dürften sie wohlthun, Winkelmanns Ansicht in gewissen Fällen etwas mehr zu beherzigen, als es mitunter geschieht.

den Endpunkt des möglichen Fortschrittes passend bezeichnet. Nur wäre dem schnell Bekehrten ein stärkerer Ausdruck christlicher Erregung zu wünschen, wenigstens eine tiefere Gemüthsbewegung, so daß uns sein Aeußeres vornehmlich erzählte, was in und mit ihm vorgegangen ist.

Eingeschlossen von dem Kreuze und dem Bogen der beschriebenen Figuren, dessen naturgemäße Linie die wechselnden Phasen des römischen Heidenthums bezeichnen, sind nun die Bekenner Christi aus seinem eigenen Volke theilweise in einem engern Verein zusammengeordnet, dem ein anderer gleichgearteter auf der entgegengesetzten Seite entspricht, umfaßt von den aufsteigenden Abstufungen des feindlich gesinnten Judenthums, über welche sich zuletzt Nikodemus und Joseph von Arimathia vereinigt erheben, wodurch die Dissonanzen noch obenzu in befriedigende Harmonie ausgehen und die Oertlichkeit der Gegenstände zugleich Auskunft gibt über ihre Bedeutung. Es verhält sich nämlich mit Nikodemus und Joseph von Arimathia zur Rechten und mit Longinus und dem Hauptmann zur Linken ganz so, als wollten sie sich über den Häuptern der ersten Christen, die den Kern der Gemeine bilden, die Hände reichen, um durch ihre Annäherung den Bund vollständiger zu runden. Ein solches Verdienst der Komposition lobt sich am besten selbst, wofern es gelungen ist, richtig in dasselbe einzudringen. Gegen das räumliche Verhältniß von Nikodemus und Joseph von Arimathia lassen sich unter einem poetischen Gesichtspunkt der Anordnung Einwendungen machen, sind auch vielleicht gemacht worden; Ref. findet sie unerheblich in Betracht der innern Bedeutung, die ihm jene Bedenklichkeiten weit aufzuwiegen und hinlänglich zu beseitigen scheint.

Wenden wir uns jetzt wieder zur Linken, wo Johannes, der Lieblingsjünger, zwischen zwei heiligen Frauen, übrigens ohne engere Verbindung, rein auf sich selbst beruhend, den Blick auf Christus heftet, während die ausgestreckten Arme dem Ergusse des Gefühls eine sichtbare Richtung zu leihen streben. Cornelius ist es mit Johannes ergangen, wie vor und mit ihm so vielen ausgezeichneten Talenten. Selbst der hohe Leonardo da Vinci — es steht unserer Zeit schlecht an, über seine Größe ein anmaßliches Splittergericht zu halten, wie es hier und da Mode werden will — selbst dieser außerordentliche Geist, in dem die Wissenschaft zur Kunst wurde und die Kunst zur Wissenschaft, scheiterte an Johannes, so sehr er mit jedem Aufgebot innerer und äußerer Mittel nach Wahrheit des Charakters zu streben pflegte, in der Regel mit dem glänzendsten Erfolge. Durch seinen mißrathenen Versuch scheint der antikisirte Johannes, wenn derselbe nicht schon früher auf die Welt kam, unter der Mehrzahl der spätern Künstler bis auf diesen Tag typisch, ja fast unverletzlich geworden zu seyn, wofür ihn denn auch die gegenwärtige Darstellung rundheraus erklärt. Und doch stört die unverträgliche Schmelzarbeit des Antiken und Christlichen, die am Ende überall der bloße Nothbehelf einer verzweifelnden Phantasie ist, nirgends so empfindlich, als in dem Kopfe und der ganzen Erscheinung des Johannes. Da die Vorstellung schlechterdings jeden antikisirten Christus von sich weist, so sträubt sie sich aus ähnlichem Grunde auf's Heftigste gegen jeden antikisirten Johannes; sie verlangt durchaus von dem Lieblingsjünger irgend Etwas von dem Abglanze des Meisters, sey es noch so bescheiden, so bedingt ausgedrückt, um davon auf die Innigkeit des beiderseitigen Verhältnisses zurückzuschließen. Liegt jenes Etwas dem Künstler zu fern, steht es ihm zu hoch, so wird er unstreitig besser thun, das antike Gefäß des Johannes rein aus der Seele zu füllen und denselben in die Form der übrigen Apostel zu gießen, so gut es gerade gehen will. Zu dem antikischen Wesen unseres Johannes gesellt sich obenein in der Gestikulation der Hände ein Anflug von Modernität. Sein natürlichster Platz wäre wohl neben der Mutter Christi gewesen, deren Sohn er fortan seyn soll. Zu seiner stark accentuirten Stellung, die aber nicht völlig auf dem Grunde der ungeschminkten Natur ruht, läuft er sichtlich Gefahr, ein abgerissenes, wenigstens ein unklares Ansehen zu bekommen, wogegen ihn selbst der beigegebene Nimbus nicht verwahren kann. Kurz, Johannes ist unter allen Figuren diejenige, welche sogar die lautesten Verehrer des Meisters nicht in Schutz zu nehmen wagen.

Um so mehr erfreut zur Linken des Jüngers der Anblick einer weiblichen Gestalt, deren Name nicht zu erfragen war. Aufgelöst in gränzenlose Hingebung, stützt sie, wie Ref. sich zu erinnern meint, ihr edles Haupt mit beiden Händen, als lege der Schmerz sichtbar ein Gewicht nach dem andern zu dasselbe, als sey sie kaum noch im Stande, mit ihren Blicken dem dahinscheidenden Erlöser zu folgen. In der Oeffnung der Lippen scheint die Erschütterung des Gemüths über das rechte Maaß hinauszugehen, mit einigem Nachtheile für die Schönheit des Gesammteindrucks. Ueber die Unkekannte zur Rechten des Johannes bleibe das nähere Urtheil dahingestellt; wo eine Nachweisung zur Umständlichkeit führt, ist Schweigen Pflicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Rom.

Der Herzog Serra di Falco in Sicilien ist mit der Herausgabe der i. J. 1831 neu aufgefundenen Selinuntischen Metopen beschäftigt, von welchen er bereits im

Bülletin des arch. Inst. von Rom (1851. S. 177 ff.) Bericht erstattet hatte.

Der Architekt Knapp aus Stuttgart, welcher hier im Corso an der Ecke der Strada delle Convertite ein Haus neu erbaut, hat im Unterbau desselben ein antikes Gebäude, bestehend aus mehreren Zimmern, Badezimmern, Atrium u. s. w. vorgefunden, 17 Palmen unter dem gegenwärtigen Straßenpflaster.

Auf dem Gebiete von Volci hat Baron von Beust nor eine reiche Ausbeute seiner Nachgrabungen erhalten: zwanzig kleinere und größere Vasen, Bronzegefäße von erstaunlicher Größe mit schönen Basreliefs, einen ganz erhaltenen Helm aus Bronze und Silber, und eine Masse anderer Gegenstände. Darunter sind Vasen mit etruskischer Inschrift und dem etruskischen Todtendämon.

In den ersten Tagen des Mai ist in einer zwischen Porta S. Sebastiano und Porta S. Paolo gelegenen Vigne des Dr. Lupi, der Bastion von Sangallo gegenüber, ein aus feinen Glas- und Marmorstücken farbig zusammengesetztes Musaik mit der Inschrift: ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ ΗΡΓΑΣΑΤΟ, aufgedeckt worden. Sein Quadrat von je 18 Palmen bildete die Mitte eines großen Saales von 48 Palmen. Fruchtstücke und andere Gegenstände der Mahlzeit, ägyptisirende Figuren und Ornamente, nebenbei scenische Masken, bilden die Vorstellungen dieses schönen Fundes.

Paris.

Der öffentliche Verkauf der reichen und schönen Gemäldesammlung der Damen Defrainays, die aus Werken der italienischen, niederdeutschen, holländischen, französischen und spanischen Schulen besteht, wird Dienstag den 20. August vorgenommen werden. Die Meister, deren Bilder im Katalog ausgeboten werden, sind Rubens, Andrea del Sarto, Dominichino, Van-Dyck, Tizian, Ruysdael, Claude Lorrain, Van der Velde, Van-Huysum, u. a. m.

Ein talentvoller Zeichner und Kupferstecher, Anton Oleszynski, ein geborner Pole, hat hier in einer Reihenfolge von ihm selbst gezeichneter Blätter die merkwürdigsten Charakterzüge der polnischen Nation, Bildnisse von Helden, Dichtern, Musikern, Künstlern der ältern und neuern Zeit, Merkwürdigkeiten aus Manuscripten (Miniaturen), Fac simile's u. dergl. durch den Grabstichel vervielfältigt. Das erste Blatt enthält den jagellonischen polnischen weißen Adler und darüber die Namen Kosciusko, Dombrowsky und Poniatowsky. Darauf folgt ein Blatt mit einem gekrönten Engel nach Le Brun's von Edelinck gestochenem Christ aux anges, als Denkmal auf den Warschauer Erzbischof J. P. Woronicz; sodann Bildnisse berühmter Männer aus der älteren polnischen Geschichte; dann von Beschützerinnen der Künste und Wissenschaften aus dem 15ten Jahrhunderte, die geborne Polinnen sind; mehrere Initialen nach Miniaturen aus alten Manuscripten; und zuletzt mehrere Fac simile's berühmter polnischer Personen verschiedener Zeiten, sowie das polnische Lied: Swieta mitósci Kochany, nebst dem französischen Text: Amour sacré de la douce patrie.

Wien.

Der Erzherzog Carl von Oesterreich hat dem Vorsteher einer lithographischen Anstalt dahier, L. Förster, das Gesuch verwilligt, aus der über 14000 Blätter in sich fassenden, erzherzoglichen Sammlung von Originalzeichnungen eine Auswahl zu treffen und die vorzüglichsten Blätter durch den Steindruck herauszugeben. Bereits sind 20 Lieferungen dieses Prachtwerks mit 80 Zeichnungen aus den italienischen Schulen, und 16 Lieferungen mit 64 Zeichnungen aus der deutschen Schule erschienen, und eben jetzt werden 5 Lieferungen aus der niederländischen Schule mit 20 Zeichnungen nach Originalblättern der berühmtesten Meister älterer und neuerer Zeit angekündigt.

München.

Der Landschaftmaler Rottmann begibt sich mit königlichen Aufträgen nach Griechenland, um daselbst Studien zu machen für die neue Riehe von Freskobildern in den Arcaden, die vom Lokal des Kunstvereins ausgehen sollen.

In der liter. art. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München ist so eben erschienen und durch alle soliden Buch- und Kunsthandlungen Deutschlands und der Schweiz zu beziehen:

Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram, lithographirt von Strixner. 33te und 34te Lieferung. Jede Lieferung zu 3 Blättern mit einem Umschlag 15 fl.

Diese beiden Lieferungen enthalten folgende 6 Blätter, welcher auch einzeln zu beigesetzten Preisen gegeben werden:

Die Himmelfahrt der Maria, von Israel von Meckenem 6 fl.
Der Eintritt der Maria in den Tempel, v. dems. 6 fl.
Die Verkündigung, v. dems. 3 „
Die Anbetung der 3 Könige, von Hemmling, 8 „
Die Kreuzigung Christi, von Johann Schoorel, 6 „
Die Versuchung Christi, von Joachim Patenier, 5 „

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

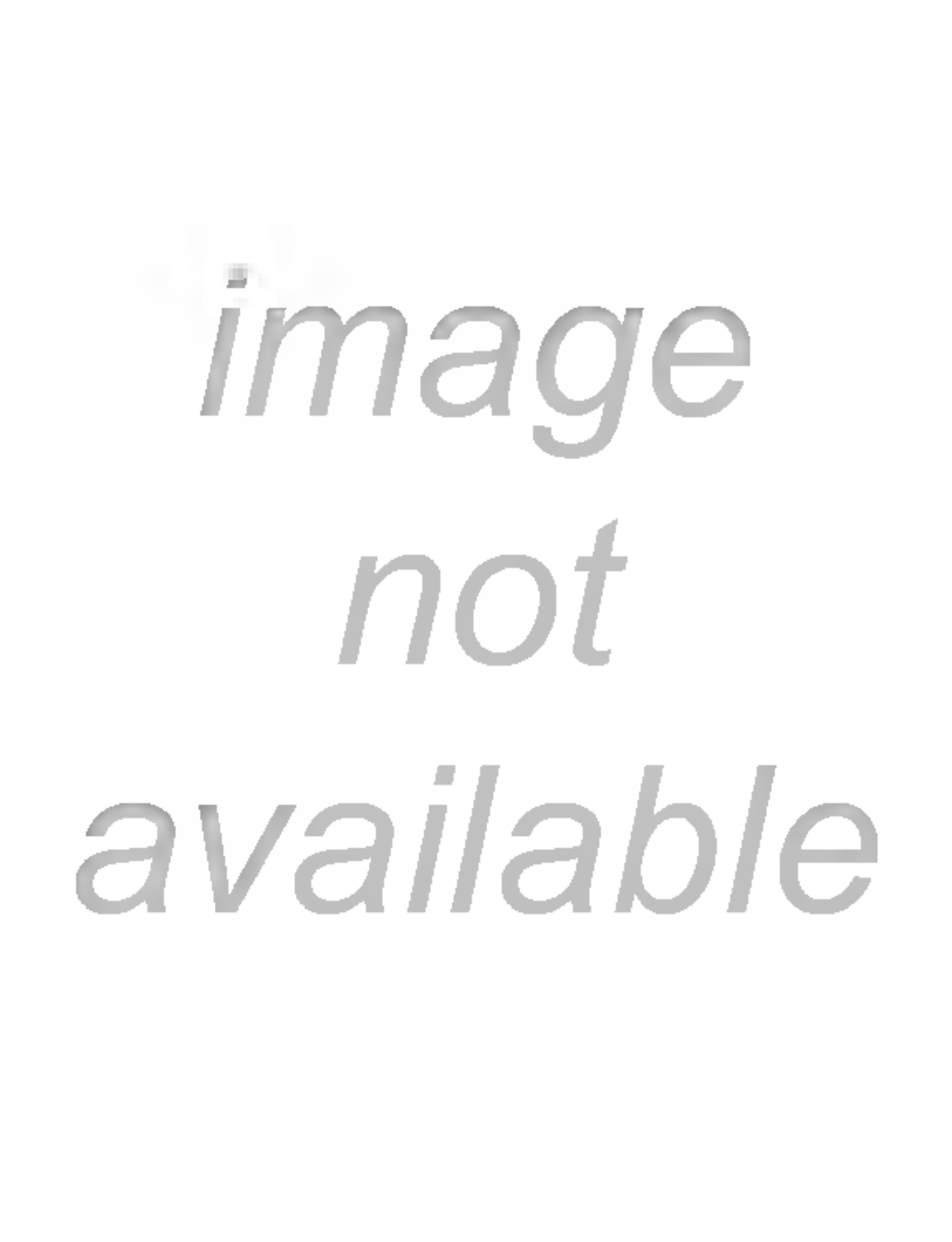


image
not
available

wickelt es an und in sich wie einen zusammengerollten Codex auseinander; Gestalt, Haltung, Tracht, Blick liefern den Commentar dazu und führen diesen bis in die geringsten Einzelheiten aus, denn bis in die Fingerspitzen der phlegmatisch auf den Rücken gelegten Hände dringt der Geist des Ordens und spricht auch hier noch leise und verständlich seinen Namen aus. Man könnte Cornelius und seinen Lobredner in diesen Tagen der Anschuldigung beide für einverstandene Sadducäer halten, wenn die Schilderung in dem angeschlagenen Tone so fortginge. Was der Hort der Sadducäer in seiner persönlichen Abgeschlossenheit durch eine allgemeine Thesis ausgesprochen hat, das greifen zwei Andere in Gesprächsform auf, um daran, wie es scheint, den Inhalt ihrer besondern Erörterungen zu knüpfen; ein unschätzbarer Fund künstlerischer Auffassung, der die Erschöpfung des Gegenstandes auf's Beste begünstigte und durch die herrliche Ausführung vollendete. Die Gedanken der beiden Sadducäer sammeln sich sichtbar zu Worten, man möchte sie ihnen von den Lippen lesen. Der eine, etwas ernst gehalten Theint eine Frage hinzuwerfen, auf die er gleich von vornherein wenig oder gar kein Gewicht legt; der andere antwortet darauf mit einem ironischen Lächeln im Sinne der absolutesten Verneinung. Wer diese sonnenklare Beziehung läugnet, der ist ein Skeptiker, wie es noch nie einen gab, ein dreifacher Sadducäer.

Höher hinauf bereiten sich die Pharisäer ein Fest der Betrachtung, mit dem vollen Gepränge ihrer Kaste. Sie sitzen auf Maulthieren; Esel wären noch orientalischer, allein solche Herrschaften, und noch dazu im großen Kostüme der reichen Kleider, die ihnen die Schrift beilegt, nehmen freilich zufolge ihres privilegirten Naturrechts etwas Höheres in Anspruch, als den schlichten Eselsrücken. Wie bei den Sadducäern, so ragt auch unter den Pharisäern einer als Vormann empor, als das Haupt ihrer Gemeinschaft. In seiner Erscheinung liegt eine anmaßliche Pracht und Würde, als wäre er einer von den Pfeilern des Synedriums, wo nicht dessen Vorsteher. Das Fett des Landes ist ihm gut bekommen, auch die Häuser der Wittwen dürften ihm schmecken. Mit ähnlichem und noch keckerm Humor hat der Künstler die beredte Physiognomie ausgeprägt, fast bis zu der Linie, wo das Geschichtliche in Karrikatur umzuschlagen droht und der Streit über die Gränzen der Malerei und Poesie beginnt. Shakespeare's Vorgang dürfte schwerlich hinreichen, das geistreiche Wagestück des gezeichneten Kopfes zu rechtfertigen. Die Gegengründe liegen auf der Hand. Nicht zu verschweigen, daß den spätern Ausartungen des Mönchthums scheinbar einige Züge abgeborgt sind, um damit den Erzpharisäer zu verzieren. Wenigstens hat die Wahrnehmung Mühe, jene Annahme völlig abzuweisen. Welchen Vortheil es bringt, fest an der unverfälschten Geschichte zu halten, beweist die Figur des zweiten Pharisäers, von dem ersten größtentheils verdeckt, und hauptsächlich mit dem Kopfe herausgekehrt. Brütende Schadenfreude, finsterer Ernst, feindselige Beobachtungsschärfe, alle drei angezogen von dem Verbande der Nationalität, stehen wie geschickt vertheilte Wachen auf der Lauer, um uns in diesem Pharisäer nicht etwa ein Mitglied des leitenden Ausschusses, sondern diesen selbst in seiner Gesammtheit vorzuführen, wie er den Ausgang seiner Rathschläge und Werke behaglich genießt, mit Augen, deren Stacheln Niemand verkennen wird, der je in das Herz eines erbitterten und frohlockenden Sektenthums geschaut hat. Nicht zufrieden mit dem bloßen Anblick, strecken die Pharisäer spottend ihre Arme gegen den Gekreuzigten aus, der Andern geholfen hat und sich selber nicht helfen kann, und indem sie so die Schaale des letzten Grimms über ihn ausgießen, mit der statthaftesten dramatischen Lebendigkeit, schließen sie sich so bestimmt als möglich von der freigeisterischen Gleichgültigkeit der Sadducäer ab.

Nikodemus und hinter ihm Joseph von Arimathia bezeichnen, wie schon früher gesagt wurde, den Gipfelpunkt der Umgebung zur Rechten des Kreuzes. Die anfängliche Unentschiedenheit des Ersten, sein zunehmender Glaubenseifer, der aber dennoch das Licht des reinen Tages fürchtet, spricht sich an der angenäherten und doch auch wieder entfernten, gleichsam schwebenden Stellung klar aus, verglichen mit dem Bundesgenossen am Stamm des Kreuzes und den Gruppen der Pharisäer und Sadducäer, mag Cornelius diesen Eindruck wirklich beabsichtigt oder nur durch eine dunkle Eingebung des Gefühls hervorgebracht haben. Der Ausdruck des Nikodemus verkündigt das Finden eines unendlichen Gutes, das lange gesucht, allmählig immer näher rückte, bis es endlich in unbedingter Gewißheit aufgeht. Der Erscheinung Joseph's von Arimathia paart kindliche Einfalt mit altväterlicher Treuherzigkeit, den Natursinn des Christenthums in der schlichtesten Bildsamkeit darstellend.

Eine andere Region der Anschauung öffnen die beiden neben Christus gekreuzigten Missethäter. Der Schächer zur Rechten versinnlicht zwar ganz gut die Brutalität der Versunkenheit in dem Abschaume einer wildzerrissenen Mimik, aber, wie es mir vorkommt, für den Druck des körperlichen Leidens beinahe zu stark, und umgekehrt für die Behartlichkeit des eingefleischten Sünders wieder zu schwach oder doch zu oberflächlich. Es fehlen den Spannungen des abstoßenden Gesichts jene Züge, Formen und Umgebungen, in welchen sich das Knochensystem eines unverbesserlichen Charakters kund gibt, wenn es erlaubt ist, ohne mißverstanden zu werden, ein materielles Bild zur Bestimmung eines sittlichen Begriffs zu brauchen.

Ueber das Haupt des Ruchlosen windet sich die Gestalt des alten phantastischen Höllendrachen, bereit, seinen Raub in Empfang zu nehmen und in den Abgrund fortzureißen, mit einer solchen Wahrheit und Macht des Scheins, daß dieses teuflische Prachtstück, für sich genommen, nicht laut genug zu preisen ist. Indem er sein Heranschleichen zu verheimlichen sucht, zieht er die Hinterkrallen wie seinen Schatten, leise nach sich, aber umsonst will er die ungeheure Lust am Verderben bändigen, sie ist wirksamer als jede Anstrengung des überlegten Truges, sammelt in der Mitte der Mißgestalt ihr ganzes Gift zusammen, fährt zuschends empor, wie ein rasch aufschießender Strahl, und während sie vorn mit fletschendem Gebiß in dem Gebauten der nahen Beute umherwühlt, stimmen die Vorderkrallen jubelnd mit dem Rufe ein: Her zu mir! Nach seinen verschiedenen thierähnlichen Aeußerungen gleicht der Unhold nicht uneben einer Zusammensetzung aus Katze, Luchs und Hyäne. Jeder Zoll, jeder Strich ein Teufel! möchte man beifällig ausrufen.

Gegenüber neigt sich aus den Räumen des Himmels, würdig dieser Abkunft, ein Engel zu dem gläubigen Schächer herab, um dessen gerettete Seele in den Schooß der Ewigkeit zu führen, so daß zur Rechten und Linken des Kreuzes Seligkeit und Verdammniß als die beiden äußersten Trennungslinien der Menschheit im Lichte der vollsten Anschauung erscheinen, und als solche wie Bejahung und Verneinung auseinander liegen. Eine ungemeine Gewalt des Ausdrucks leuchtet aus den Zügen des belebrten und von Christus selig gesprochenen Sünders. Himmel und Erde spiegeln sich in seinen Augen, jener in dem gekosteten Labsale der Verheißung, diese in dem Bewußtseyn der schweren Schuld. Denn während der Blick des erhörten Glaubens geradeaus strebend sich an dem Erlöser nicht sättigen kann, als wolle er an und mit ihm zu den Pforten des geöffneten Paradieses emporschweben, deckt im Gegensatze das unsägliche Lechzen nach dem Heile der Zukunft in den Spuren eines gewaltsamen Verlangens die Versunkenheit des frühern Lebens auf. Diese Charakterschilderung ist durchaus meisterlich, und gehört zu dem Allerbesten der ganzen Darstellung.

Nachdem die Umgebungen durchgegangen sind, nimmt zuletzt Christus, der Mittelpunkt der verschiedensten Beziehungen, von der ersten Aufmerksamkeit und Erwartung Besitz. Ueberall sieht und fühlt man, daß Cornelius mit diesem höchsten Gegenstande der christlichen Malerei gerungen hat, wie ein Mann, der da weiß, was er soll, und zu dem Ende alle Kräfte aufrafft, um zu leisten so viel er kann. Volle Anerkennung verdient das unverkennbare Bestreben, jedes Unschöne möglichst zu entfernen, und den Eindruck zu reinigen von der Uebermacht schmerzhafter Wahrheit, worin der Gefühlsdrang der alten Maler häufig den materiellen Beimischungen des Leidens mehr eingeräumt hat, als die Ansprüche geistiger Rührung verstatten, wenigstens nach dem Sinne unserer anders denkenden und empfindenden Zeit. Daß der Künstler die edelsten Formen beabsichtigt hat, gibt sich dem Auge besonders an dem Oberleibe des Heilandes kund; dieselbe Bemühung blickt aus der Behandlung des Unterkörpers hervor, zumal in dem Versuche, die qualvollen Kreuzesfesseln in dem Scheine der Natürlichkeit möglichst zu lüften. Darüber ist er aber mit der physischen Wahrheit etwas zerfallen. Die schiefen Ausbiegungen der Kniee nach der Seite hin setzen nämlich in der gegenwärtigen Stellung des Kreuzes einen Akt der lebenskräftigen Freiheit voraus, der nicht nur mit dem Zustande eines Sterbenden streitet, sondern wol überhaupt mit den gegebenen Bedingungen der Möglichkeit. Je länger Ref. über den angezeigten Punkt nachdenkt, desto unbegreiflicher wird ihm derselbe. Er legt deßhalb seinen Zweifel den Lesern zur Entscheidung vor. Angenommen, daß der Körper des Heilandes auf eine Weise angeheftet sey, die ihm in den mittleren Gegenden einen gewissen Spielraum der Bewegung verstattet; zugegeben ferner, was aber keineswegs einleuchtet, daß hier das Gesetz der Schwere bei dem nahen Abschiede vom Leben die leibliche Selbstthätigkeit stärker beherrschen dürfte, als daß die dargestellte Seitenwendung damit bestehen könnte; aber selbst diese gewagte Voraussetzung zugegeben, worüber die Naturforscher besser urtheilen werden, als bloße Kunstkeelen: müßte dann nicht für den Fall der Möglichkeit auch der Oberleib auf gewisser Weise an den Anstrengungen der Hüften Theil nehmen? Davon zeigt sich jedoch nirgends die mindeste Spur, er ist vielmehr im Zustande vollkommener Ruhe. Unterstützte er aber auch durch seine Mitthätigkeit die Windung des Unterkörpers: würde nicht diese durchherrschende Spannung, dieses physische, krampfartige Sträuben der Macht geistiger Dahingebung widerstreben, die notwendigerweise den obersten Platz einnimmt und durchgehends mit der größten Bestimmtheit zu bezeichnen ist?

(Die Fortsetzung folgt.)

Ausgrabungen in Athen.

Ein deutsches Journal (Blätter für lit. Unterhaltung) enthält die Correspondenz eines Deutschen aus Griechenland, welcher wir im Auszuge Folgendes entnehmen, was den Lesern des Kunstblatts von Interesse seyn wird.

Durch Subscription hat eine Begräumung des Schuttes auf der Akropolis begonnen. Bereits ist, 40 Fuß von

der östlichen Fronte des Parthenon, die Inschrift wiedergefunden, welche Cyriacus von Ancona in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. copirte (Corp. inscr. gr. 478). Sie findet sich auf der äußern Seite eines großen bogenförmigen jonischen Architravs. Nach der Gestalt des Architravs war es ein runder Tempel der beiden Gottheiten, deren die Inschrift erwähnt, der Roma und des Augustus; — ein Tempel, dessen innerer Durchmesser über den Capitellen der Säulen gegen 20 Fuß Engl. betrug, und dessen Höhe vom Fuß der Säulen bis an die Spitze des gewölbten Daches gegen 40 Fuß betragen haben mag.

Von dem Fries des Parthenon sind bis jetzt 4 Platten hervorgezogen, drei von der nördlichen, eine von der südlichen Seite der Cella. Von diesen ist erst eine durch Zeichnungen bekannt; sie gehört zu dem Theile der Procession, wo mehrere Quadrigen aufeinander folgen. Die beiden andern Platten von der Nordseite *) enthalten folgende Darstellungen.

Erste Platte (4 F. E. breit): Zur Linken ein Opferstier, nur von der Schulter an sichtbar; neben ihm (auf seiner rechten Seite) ein Jüngling im langen Gewande, das er über die linke Schulter geschlagen trägt, so daß der linke Oberarm frei bleibt; die Füße unter den Knöcheln nackt. Hinter dem Stier ein anderer Mann in ähnlichem langen Gewande, worüber ein faltiger Mantel, der ihn bis über die Lippen verhüllt und bis zu den Fingerspitzen der linken Hand herabreicht, die er eben erheben will. Der erste Stier ist ruhig hinschreitend, der folgende mit den Vorderfüßen zum Sprung ausholend, das Haupt rückwärts werfend, so daß er mit dem Maule fast die Schultern des vor ihm gehenden Verhüllten berührt. Sein Führer geht ihm zur Rechten; er scheint ihn festhalten oder besänftigen zu wollen; durch die lebhafte Bewegung ist ihm sein Gewand von den Schultern geglitten, so daß Brust und Oberarm frei sind. Vom Rande des Steines her wird noch eine Hand und ein Vorderarm mit Gewand sichtbar, welche den Stier fassen oder ihm liebkosen zu wollen scheint. Die Platte ist vollständig erhalten bis auf die untere Ecke der rechten Seite.

Zweite Platte (4 F. 8 Z. E. breit): Drei Männer schreiten hintereinander, gleichmäßig auf dem linken Fuße stehend, den rechten vorwärts setzend, in langen, umgegürteten, fast bis zu den Knöcheln reichenden Gewändern; der rechte Arm und ein Theil der Brust sind bloß. Auf der linken Schulter tragen sie niedrige bauchige Vasen mit zwei kurzen Henkeln; der rechte bloße Arm ist über den Kopf zurückgebogen, um das Gefäß an einem Henkel zu halten; die beiden vordern stützen es noch mit der linken Hand. Dennoch ist die Individualität des Ausdrucks und die Draperie dieser drei ähnlichen Figuren verschieden. Hinter ihnen ist ein vierter junger Mann in gebückter Stellung, von dem nur der Kopf, der rechte Arm und die linke Hand sichtbar sind, beschäftigt, eine ähnliche Vase an den Händen von der Erde aufzuheben. Ueber seinem Kopfe sieht man die beiden vorgestreckten Vorderarme und Hände, welche etwas einem Stabe Aehnliches halten; leider ist dies zerbrochen, scheint aber nach der Art, wie die Finger von beiden Seiten übergreifen, eine Flöte mit Löchern gewesen zu seyn. Die Figur selbst ist nicht sichtbar, weil sie erst auf der folgenden Platte enthalten war; ihr vom linken Vorderarm herabhängendes Gewand verdeckt den Körper der vor ihr stehenden gebückten Figur. Von der obern Ecke an der rechten Seite dieser Platte waren einige Stücke abgebrochen, sind aber zugleich gefunden worden, so daß sie wieder ganz zusammengesetzt werden kann.

Die letzte Platte, von der Südseite des Frieses, ist stark beschädigt, oben, unten und an beiden Seiten abgebrochen; sie enthält vier hintereinander fortschreitende, nur von den Schultern bis an das Knie erhaltene weibliche Figuren. —

Ferner sind noch einige Inschriften und eine Menge kleinerer Bruchstücke von Skulpturen, architektonischen Ornamenten und Inschriften gefunden worden.

*) Da die Prozession von Westen nach Osten schreitet, so stehen die Figuren von der Rechten zur Linken des Beschauers gewandt; umgekehrt ist es an der Südhälfte des Frieses.

Berlin.

Am 9. Mai ließ das gesammte königl. Staatsministerium dem Oberpräsidenten der Provinz Sachsen, Wirklichen Geh. Staatsminister von Klewitz zu Magdeburg, aus Veranlassung des 50jährigen Amtsjubelfeier desselben eine nach Thorwaldsen in Carrara ausgeführte Marmorstatue übergeben. Das Kunstwerk stellt einen Genius dar, der die Thaten des gefeierten Jubelgreises besingt. Die Statue selbst ist nebst Fuß und Obergesimse der sie tragenden Säule von carrarischem Marmor, der Säulenschaft von Porto Venere. Passende Inschriften zieren die Säule.

München.

Der König hat den Vorstand der königl. obersten Baubehörde, Hofbau-Intendanten und Wirklichen Geheimen-Rath, Ritter des Civilverdienstordens der bayerischen Krone ꝛc., Franz Karl Leo von Klenze, mit allen seinen rechtmäßigen ehelichen Nachkommen beiderlei Geschlechts in den erblichen Adelstand des Königreichs erhoben.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 65.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 13. August 1833.

Die Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln. *)

Diese große Kirche liegt auf einem Hügel, auf welchem von den Zeiten der Römer bis zu dem Ende des 7ten Jahrhunderts das Kapitol der Stadt gestanden hat. In der Nähe desselben besaßen die fränkischen Könige einen Pallast; **) dorthin zog sich 696 die Fürstin Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristall, zurück, als sie sich mit ihm wegen der Beischläferin Alpais, Mutter Karl Martells, entzweite. ***) Und da sie ihre Trübsal durch eine fromme Unternehmung mildern wollte, so ließ sie das ohne Zweifel baufällige Kapitol niederreißen, und errichtete im Jahre 700 an dessen Stelle jene Kirche mit einem Damenstift. Daher der Name: St. Maria auf dem Kapitol. Aber nicht nur in dem Namen hat sich das Andenken an die ursprüngliche Bestimmung des Orts erhalten, sondern bis zur französischen Eroberung, im Jahre 1794, wurde dasselbe nach altem Herkommen noch alle Jahre bei dem Bürgermeisterwechsel auf die lebendigste Weise erneuert. Im Mittsommer, am St. Johannistage, begab sich nämlich der Senat mit den Konsuln von dem Rathhaus in feierlichem Zug nach der Marienkirche, um dem Gottesdienst beizuwohnen, nach dessen Beendigung dann der förmliche Regierungswechsel statt fand, indem vor dem Heimgang nach dem Rathhaus die beiden älteren Konsuln den neuen den Vortritt einräumten, und die Aebtissin des Stifts, mit ihrer Krone und fürstlichem Mantel geschmückt, den zwei letzteren jedem einen Blumenstrauß überreichte. Ein anderer alter Gebrauch, der jedoch schon seit viel längerer Zeit abgekommen ist, verdient hier auch erwähnt zu werden, da er beweist, wie hoch die von der Plectrudis gestiftete Kirche geehrt wurde. Diesem Gebrauche nach feierte dort der Erzbischof jedesmal in der Christnacht die erste Messe; es geschah das wohl hauptsächlich deßhalb, weil die Kirche der Maria geweiht war; jedoch mag auch noch die Rücksicht obgewaltet haben, daß der zur Zeit des Heidenthums so ausgezeichnete Ort sich vorzüglich eignete, um an demselben alljährlich der Geburt des Erlösers zuerst zu gedenken. Die zweite Messe feierte der Erzbischof bei Tagesanbruch in der St. Cäcilienkirche, wo die älteste Domkirche gewesen war, und die dritte später am Morgen in der neuern Domkirche. Zu Rom bestand sonst ein ähnliches Herkommen, dem zu Folge der Pabst die erste Weihnachtsmesse in S. Maria maggiore, die zweite in S. Anastasia und die dritte in S. Peter sang. *)

Das Gebäude der Marienkirche ist, so viel ich weiß, das einzige von dieser Bedeutung und Vollständigkeit, welches irgend aus dem 7ten oder 8ten Jahrhundert noch besteht. Die Hauptanlage desselben ist noch ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Im Innern ist blos der obere Theil des Schiffs mit dem Gewölbe in der Spitzbogenart, und wahrscheinlich gegen Ende des 14ten Jahrhunderts, erneuert worden. Ob früher auch eine Veränderung mit der obern Rundung des Chors vorgegangen, wage ich nicht zu entscheiden. Indessen erregen die gekuppelten Säulen mit ihren reich verzierten arabeskenartigen Kapitälen, einigen Zweifel; diese Säulen und Kapitäle scheinen dem 11ten oder 12ten Jahrhundert anzugehören, und können bei Gelegenheit einer Ausbesserung an die Stelle von einfachen Säulen, wie sie in den beiden Rundungen des Kreuzes vorkommen,

*) Aus dem so eben beendigten Werke: Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München in der J. G. Cotta'schen kl. art. Anstalt. 1833. Fol.

**) Palatium Ducum Austrasiae; Gelenius, De sacr. et civil. magnit. Colon. p. 525; auch palatium Ducum Agrippinensium et Lotharingensium; idem, Par Sanctorum, Suitbertus et Plectrudis p. 12.

***) Gelenius, De sacr. et civil magnit. Colon. p. 525.

*) Martene, De antiq. eccles. ritib. III. p. 52.

gesetzt worden seyn. Ebenso fordert das Aeußere der obern Chorrundung zum Nachdenken auf; dieselbe ist mit einem kleinen Säulengang umgeben, welcher an den Rundungen des Kreuzes fehlt; zudem ist sie gerade um so viel höher, als dieser kleine Säulengang beträgt. Man könnte hieraus folgern, daß der ganze obere Theil der Chorrundung im 11ten oder 12ten Jahrhundert erneuert worden sey; wofür auch die Strebebogen anzuführen wären, deren man sonst an den älteren Gebäuden vor der Mitte des 12ten Jahrhunderts keine sieht; daß sich dergleichen ebenfalls am Kreuze finden, ließe sich als ein zu gleicher Zeit hier zu größerer Sicherheit angebrachter Zusatz erklären. Es sind dieses jedoch Vermuthungen, denen man andere eben so gut oder noch besser begründete entgegensetzen kann; denn erstens ist an dem Mauerwerk keine Verschiedenheit des Materials und der Ausführung zu bemerken; zweitens mag die reichere Ausstattung der Chorrundung gerade beliebt worden seyn, um den Chor auszuzeichnen, da ja auch schon am untern äußern Theil dieser Rundung, welcher unbezweifelt ursprünglich ist, eine ähnliche Abweichung vom Kreuz vorkömmt; endlich dürften die Strebebogen bei diesem Gebäude schon anfänglich angebracht worden seyn, weil von allen später bis zur Mitte des 12ten Jahrhunderts aufgeführten Gebäuden keines, soviel wir wissen, Gewölbe von so großer Spannung hat, deren Untermauern blos auf Säulen ruhen. Am meisten Wahrscheinlichkeit möchte also die Meinung behalten, daß nur jene gekuppelten Säulen im Innern der obern Chorrundung später wären eingefügt worden. Und so hätten wir denn an der Marienkirche das älteste Beispiel von Strebebogen und zugleich von dem kleinen Säulengang unter dem Dachgesimse, welcher in den folgenden Zeiten eine eigenthümliche Zierde aller bedeutenden Kirchengebäude ausmacht. An der Kuppel der Taufkapelle in Bonn kömmt schon die Anlage zu einem ähnlichen Säulengang vor, und an der Kuppel der Kirche S. Michele in Pavia, welche während der Herrschaft der Longobarden, also zwischen den Jahren 568 und 774 erbaut seyn soll, erscheint dieser kleine Säulengang bereits in seiner vollkommenen Entwicklung. *) Von dieser letztern Kirche hat man jedoch keine genaue geschichtliche Nachrichten und ihrer ganzen Bauart nach scheint sie eher dem 10ten, als einem frühern Jahrhundert anzugehören. **)

Auch rücksichtlich des Thurms oder der Thürme (denn der Thurm ist von zwei kleinen Thürmen begleitet, worin sich die Treppen befinden,) bietet die Marienkirche eins der ältesten Beispiele dar. Wenigstens ist dis jetzt keine Kirche von derselben oder einer frühern Zeit bekannt, an welcher der Thurm mit dem Gebäude selbst verbunden wäre. Bei der Kirche St. Apollinare in Classe zu Ravenna, welche zu Anfang des 6ten Jahrhunderts erbaut worden, steht der runde Thurm, wie bei allen ältern Kirchen in Italien, ganz abgesondert an der Seite. Dieser Thurm mag der Bauart nach wohl mit der Kirche gleichzeitig seyn, früher ist aber wohl kaum ein Kirchenthurm gebaut worden, denn die Glocken kamen erst im 5ten Jahrhundert in Gebrauch und waren Anfangs ohne Zweifel nur von kleinem Umfang, so daß man sie unter dem Giebel oder über dem Dach an einem hölzernen Gestell aufhing. Der gegenwärtige Thurm an der Marienkirche ist seit dem Jahr 1637 erbaut, wo der alte einstürzte; *) die beiden oberhalb achteckigen Nebenthürme sind noch zum Theil erhalten. In der sehr seltenen Abbildung der Stadt Köln, welche Anton von Worms 1531 in Holz geschnitten, und deren Kenntniß ich der Güte des Hrn. Geh. Raths Sotzmann in Berlin verdanke, **) sieht man alle drei Thürme noch in ihrer alten Gestalt. Auf der vergleichenden Tafel der ältesten Kirchengebäude zu meinem Werk über den Dom von Köln Pl. 17 habe ich die Thürme nach jenem Holzschnitt abbilden lassen.

Der Kreuzgang an der Marienkirche wurde im 10ten Jahrhundert gebaut, wie aus dem Testament des 965 verstorbenen Erzbischofs Bruno hervorgeht. Dieser Herr vermachte nämlich durch dasselbe hundert Pfund zur Vollendung des Kreuzgangs und der Klostergebäude. ***) Der Kreuzgang besteht noch, von den Klostergebäuden aber ist nichts mehr erhalten. Wahrscheinlich wohnten die Stiftsdamen zu alter Zeit in Gemeinschaft; später bis 1802, wo das Stift aufgehoben wurde, hatten sie abgesonderte Wohnungen; diese lagen um den Kreuzgang herum, in welchem sich die Thüren dazu befanden.

Ich mache zuletzt auf die Gruft unter dem Chor aufmerksam, dieselbe ist sehr geräumig. Die Sitte, bei größeren Kirchen eine Gruft unter dem Chor zum Andenken an die ersten Zeiten des Christenthums anzubringen, in denen die Gläubigen zu Rom sich bei den Gräbern der Märtyrer in den Katakomben versammelten, war von Alters her bis zum 13ten Jahrhundert fast allgemein. Die Gruft war eine eigene unterirdische Kirche mit einem oder mehreren Altären, wo man an gewissen Tagen in den frühesten Morgenstunden oder auch bei Nacht Gottesdienst hielt. So wurde besonders am Fest der Geburt Christi die erste Messe um Mitternacht gewöhnlich in

*) d'Agincourt, Pl. 24.

**) v. Rumohr, ital. Forschungen B. III. S. 175. glaubt, daß sie im 11ten oder 12ten Jahrhundert erneuert worden sey.

*) Gelenius, a. a. O. S. 325.

**) Sotzmann, Ueber den Anton von Worms Abbildung der Stadt Köln. 1819 8°, gibt ausführliche Nachricht über diese aus vielen Holzschnitten zusammengesetzte Ansicht der Stadt.

***) Gelenius, Preciosa Hierotheca p. 69.

der Gruft gefeiert. In der unterirdischen Kirche von St. Marien finden sich an den Gewölben noch Spuren von alten Freskomalereien, welche mit dem Gebäude gleichzeitig zu seyn scheinen, aber zu sehr erloschen sind, um darüber ein bestimmtes Urtheil fällen zu können.

Betrachtet man nun die Marienkirche im Ganzen, (wobei ich nur vorübergehend bemerke, daß die Verzierung der unteren Fenster und die durchbrochene Einfassung des Chors Zusätze aus der letztern Zeit der spitzbogigen Bauart sind,) so wird man sich überzeugen, daß dieses Gebäude noch einen vollkommenen Begriff von dem Zustande der Kirchenbaukunst im 7ten Jahrhundert gibt. Man wird darin den Einfluß der Basiliken und anderer Kirchengebäude in Rom und Ravenna aus dem 4ten und 5ten Jahrhundert, zugleich aber auch die Veränderungen bemerken, welche seitdem erfolgten. Das Kuppelgewölbe über dem Kreuz und die Stellung der Halbkuppeln auf freistehende Säulen ist, wiewohl auf eigenthümliche Weise, jenen Rundgebäuden nachgebildet, und so ist die Rundung des Chors offenbar von den Basiliken entlehnt. Dahingegen erkennt man in der Verlängerung des Chors und in der Wiederholung der Rundung oder Halbkuppel an den beiden Enden des Querschiffs eine entschiedene Entwickelung der Kreuzgestalt, welche in den älteren Basiliken entweder gar nicht oder unvollständig vorhanden ist, und in letzterm Fall hauptsächlich nur aus dem Bedürfniß, den Raum in der Nähe des Altars zu vergrößern, entstanden zu seyn scheint. Was die Verhältnisse der Hauptanlage betrifft, so sieht man, daß die ganze innere Breite der Marienkirche sich zur Länge derselben wie 1 zu 3 verhält, während bei den älteren Basiliken mit drei oder fünf Schiffen dieses Verhältniß meist 1 zu 2 ist. Eine ähnliche Verschiedenheit findet sich in dem Verhältniß der lichten Breite des Hauptschiffs zur Höhe des großen Bogens über den Pfeilern: in St. Marien ist dieses wie 1 zu 2, in den meisten älteren Basiliken wie 1 zu ½. *) Es zeigt sich also schon jenes Bestreben, die Höhe vorherrschen zu lassen, welches in der Folge in der Kirchenbaukunst immer mehr hervortrat. Eine andere wesentliche Verschiedenheit besteht darin, daß alle Schiffe der Marienkirche gewölbt sind, da bei den italienischen Basiliken nur die Chorrundung gewölbt ist, die Schiffe aber eine flache Decke oder bloßes Gebälk haben. Die Ausführung so großer Gewölbe beweist übrigens, daß in den verderblichen Zeiten der Völkerwanderung und der darauf folgenden Spaltungen des fränkischen Reichs die von den Römern erlernte Kunst zu wölben nicht verloren gegangen war.

*) Man vergleiche: Gutensohn und Knapp, Sammlung der ältesten christlichen Basiliken Roms.

Wenn nun von der einen Seite die Basiliken und andere italienische Gebäude einen bedeutenden Einfluß auf die Marienkirche hatten, so wirkte von der andern Seite eben diese Kirche noch vielmehr auf die Gebäude, die in den nächstfolgenden Jahrhunderten am Rhein aufgeführt wurden; diese aber dienten mehr oder weniger für ganz Deutschland zum Vorbild; und so nimmt denn die Marienkirche in der Geschichte der Baukunst eine wichtige Stelle ein. Einen ähnlichen wiewohl geringern Einfluß hatte die Marienkirche, welche Karl der Große gegen das Jahr 796 in Aachen bauen ließ. Der wesentlichste Theil derselben, das ganze Kuppelgebäude, besteht noch, und im Innern, obschon dasselbe durch neuere Verzierungen entstellt worden, ist noch die ursprüngliche Gestalt zu erkennen, wie das ein sehr schätzbarer Kunstfreund, Herr Nolten, in seiner mit einer Zeichnung begleiteten Schrift nachgewiesen hat. *) Diese Kirche ist offenbar nach dem Muster von St. Vitale in Ravenna gebaut; und so wie St. Marien in Köln bei vielen Kirchen, besonders zu dem Chor und Kreuz, als Vorbild gedient hat, so scheint das Münster in Aachen den Gedanken zu der achteckigen Kuppel gegeben zu haben, welche man mit mehreren dieser Gebäude verbunden sieht.

Am folgenreichsten dürfte zunächst der Einfluß gewesen seyn, den die beiden Marienkirchen auf die ältere Domkirche von Köln ausgeübt haben; denn diese Kirche, welche im Jahre 814 angefangen und 873 vollendet wurde, ist später das Vorbild für die Domgebäude von Mainz, Worms, Speier und andere geworden. **) Es ist hier nicht der Ort, eine nähere Untersuchung darüber anzustellen, dazu wird sich eine andere schicklichere Gelegenheit finden; einstweilen mag die Andeutung genügen, daß die Kirche Karls des Großen in Aachen und die ältere Domkirche in Köln Hauptglieder in der geschichtlichen Reihe sind, welche die kölnische Marienkirche mit den bedeutendsten Denkmalen am Rhein ausmacht.

*) F. Nolten, Archäolog. Beschreibung des Münsters in Aachen. 1818.

**) Man sehe die Zeichnung, welche ich nach einer alten Beschreibung (bei Gelenius, De sacr. et civil. magnit. Colon. p. 231) von jener Domkirche entworfen, und in mein Werk über den Dom von Köln Pl. 17 aufgenommen habe.

Stempelschneidekunst.

Nachtrag zu der Beschreibung der Medaillen auf die Ereignisse vom Julius 1830 geprägt. (S. Kunstbl. Nr. 103. 1831.)

1. Ein von einer überhängenden Thränenweide beschattet aufgestelltes Trauer-Monument enthält die Worte: A nos

frères qui ont succombé. Souvenirs et Regrets. Die Rückseite führt die Inschrift: Paris a recouvré ses libertés par une noble vengeance. In der zweiten Reihe die Worte: Honneur à ses habitans! Darunter einen Sternenkranz als Sinnbild der Unsterblichkeit, und zwischen zwei Eichen- und Lorbeerzweigen, 27 — 28 29 — 30 Juillet 1830. 16 Par. Linien. Künstler unbekannt.

2. Zwei ineinander geflochtene Kränze, darunter: Aux Parisiens. Die Kehrseite zeigt eine aufgestellte Tafel mit Lois, darauf der vorwärts schreitende gallische Hahn. An die Tafel ist ein Löwe in halbaufrechter Stellung angelehnt, vor ihm ein aufgerichtetes Schwerdt, hinter ihm ein Palmblatt. Die Umschrift: 27, 28, 29 Juillet 1830. In der Exergue: Penvrier f. 18 Linien.

3. Eine in der Stellung höchst verunglückte Bellona, Minerva oder das personifizirte Frankreich, mit der Rechten eine Nelle Chart. const., mit der Linken eine Fahne haltend. Daneben rechts ein Schild mit dem gallischen Hahn. Umschrift: La charte sera désormais une vérité. Im Abschn. 9 Août. Die Rückseite enthält in einem Eichenkranze die Worte: Aux braves Défenseurs de nos droits la patrie reconnaissante 27, 28, 29 Juill. 1830. Diese Medaille ist von M. Borrel und hat 16 Linien.

4. Das Brustbild Ludwig Philipps in Uniform, mit: Louis Philippe 1er, Roi des Français. Der Revers enthält die Inschrift: Liberté, ordre public. Darunter Garde Nationale Pre Revue Générale le 29 Août 1830. 16 Linien. Hieher gehört auch die Medaille

5. auf die Vertheilung der Fahnen an die Pariser Nationalgarde. Die Vorderseite zeigt zwölf um eine dreifarbige Standarte zusammengestellte Fahnen mit Liberté, ordre public, alle mit Lanzenspitzen mit dem gallischen Hahn geziert. Die Umschrift: Drapeaux distribués par le Roi à la G.de N.le le 29 Août 1830. Die Rückseite: Liberté ordre public. — Garde Nationale Pre revue générale le 29 Août 1830. — 16 Linien.

6. Medaille von Caqué componirt und von Gavard gravirt. Der Kopf Ludwig Philipps, Königs der Franzosen. Rev. In einem Eichenkranze; Désormais la France sera libre. 18 Linien.

7. Kriegsattribute verschiedener Art, unter denen eine dreifache Fahne mit Liberté zu sehen. Ueber diese die Charte auf zwei Tafeln, ähnlich den bekannten Mosestafeln. Umschrift: La charte désormais sera une vérité. Im Abschnitt: Honneur aux Français. Die Kehrseite enthält in einem Eichenkranze die Worte: Liberté reconquise par les Français le 27, 28 et 29 Juillet 1830. Diese bei 11 Linien haltende Medaille ist von Lacoste.

8. Kopf des Generals Lafayette von Pingret, mit: Garde nat.le Parisienne retablie le 28 Juill. 1830. Vor dem Brustbilde: Lafayette G.al, rückwärts En Chef. Der Revers besteht aus folgender Schrift. Oben: Honneur et patrie. Unten: Liberté ordre public. In der Mitte in einer runden Einfassung: 10e Le.te Lemercier Co.r Dequeranvilliers Le. Ce. de B.te Robinet Chef 2.e C.te Clément Cap.e 1830. Bei 11 Linien.

9. Geöhrelte Medaille auf die Errichtung der Barrikaden. Aus einem zusammengeworfenen Stein- und Holzhaufen ragt die dreifache Fahne hervor mit den Jahreszahlen 1789 und 1830, daneben ein dreiästiger Zweig, worauf ein Kreuz mit der Umschrift: Aux intrépides Citoyens de Paris. Im Abschnitte: Barricades des 27, 28, 29 Juillet 1830. Die Kehrseite enthält die Worte: Lafayette Vétéran de la Liberté 1789 — 1830. Drei Kreuze in einander geschlungen. 11 Linien.

10. Ein Kranz aus Eichen- und Lorbeerzweigen, darin Au Peuple; darunter zwei dreifarbige Fahnen kreuzweis gelegt. Oben Liberté, unten Gloire. Der Revers: Paris les 27, 28 et 29 Juillet 1830. 8 Linien.

11. Der Kopf Lafayette's von Pingret, nicht in Uniform, sondern in antiker Manier. Kehrseite: Défenseur de la liberté dans les deux Mondes. 7 Linien.

12. Kleine Medaille von Barre. Der Kopf der Königin mit Marie Amélie Reine des Français. Rev. In einem Kreuze aus Rosen und andern Blumen geflochten: A notre brave Reine la meilleure des Mères 15 Août 1830.

13. Ganz kleine geöhrelte Medaille. Lafayette's Kopf. Rev. Auf zwei kreuzweis gelegten dreifarbigen Fahnen der vorwärts schreitende gallische Hahn mit: Liberté ordre public 1830.

11. Eine noch kleinere mit dem Brustbilde des Königs auf einer, und jenem der Königin auf der andern Seite, wahrscheinlich am 9. Aug. 1830 geträgen.

Z.

Frankreich.

In den Departemental-Städten regt sich seit einiger Zeit ein lebhafter Sinn für die bildende Kunst. In Nancy, Verdun und Bordeaux fanden im Monat Juni Gemälde-Ausstellungen von den Arbeiten der dort lebenden Maler statt; ähnliche wurden in Douai, Metz und Valenciennes veranstaltet, zumal in letzterer Stadt zum Behufe der Bewerbung um die Stelle eines Professors der Malerei. Zu Dijon wird mit vielem Geschmack der Kreuzgang des ehemaligen Klosters Sainte-Marie restaurirt, das zu einem Departemental-Museum bestimmt ist. In Lyon wird ein neuer Justizpalast erbaut werden, wozu man bereits einen Theil der Häuser eingerissen hat, die auf dem Raume des künftigen Gebäudes stehen, das alle Zweige der Rechtspflege in sich aufnehmen soll.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Gemälde aus dem homerischen Hause zu Pompeji.

№ 66.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 15. August 1833.

Ueber die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji.

Vorgelesen in einer Sitzung der philosophisch-philologischen Klasse der k. b. Akademie der Wissenschaften in München, von Herrn Geh. Rath v. Schelling.

(Mit einem lithographirten Umriß.)

Ich nehme dießmal die gütige Aufmerksamkeit der Klasse für eines der kürzlich — so viel mir bekannt ist, im Jahr 1825 — neuentdeckten Gemälde von Pompeji in Anspruch, über dessen Sinn oder eigentlichen Inhalt gleich bei seiner ersten Bekanntwerdung die Meinungen der Erklärer nicht sowohl von einander abweichend, als, wenigstens was einen Haupttheil betrifft, völlig ungewiß und unentschieden blieben. Es war ein bloßer glücklicher Zufall, wenn frühere bei einer allgemeinen Untersuchung gewonnene Ansichten mich in den Stand setzten, nach einer bloßen Beschreibung, die ich in Nr. 8 des Kunstblattes vom Jahr 1826 zufällig las, den Sinn des Bildes nicht bloß im Allgemeinen, sondern auch in Ansehung des bis dahin unerklärten Theils, mit Wahrscheinlichkeit angeben zu können. Bei meiner Zurückkunft nach München erkundigte ich mich bei dem eben hier anwesenden gelehrten Alterthumsforscher, Hrn. Prof. Gerhard, näher nach der Beschaffenheit des Bildes, ohne von ihm mehr, als die schon erwähnte Beschreibung bereits enthalten hatte, zu erfahren; nur überzeugte ich mich, daß Hr. Prof. Gerhard bis dahin keinen nähern Aufschluß über die Bedeutung, weder einen von ihm selbst, noch einen von Andern gefundenen, geben konnte. Späterhin hatte ich das Vergnügen, durch die Freundschaft des Hrn. Prof. Schorn eine Zeichnung des fraglichen Bildes zu erhalten, und eben diesem Gelehrten, den ich heute mit besonderem Vergnügen in unserer Versammlung sehe, meine Deutung desselben, wie es mir schien, nicht ohne Billigung von seiner Seite, mitzutheilen. Diese Zeichnung, welche ich hier vorlege, setzt mich nun in den Stand, meine Erklärung des Bildes anschaulich vorzutragen.

Da es unmöglich seyn würde, das Bild mit mehr Klarheit zu beschreiben, als dieß bereits in der allegirten Nummer des Kunstblattes geschehen ist, so begnüge ich mich, die dort gegebene Beschreibung zu wiederholen, indem ich nur die Bemerkung vorausschicke, daß das fragliche Bild sich an der Wand eines der Höfe in demjenigen neuentdeckten Gebäude zu Pompeji befindet, das den Namen: Haus des Poeten, erhalten hat, und von allen der bis jetzt entdeckten das am reichsten geschmückte ist.

„Auf der Querwand“, so heißt es in der angeführten Stelle, „zur Rechten vom Eingang befindet sich das Bild einer mythischen Vermählung. Ein sitzender bärtiger Mann mit Scepter faßt mit seiner Rechten den linken Arm einer halbverschleierten Frau mit reichgestickten Kleide, Stirnkrone und Armschmuck; beide haben auf dem vierten Finger ihrer linken Hand den bräutlichen Ring. Die Bewegung der Frau ist so schicksam, als der Ausdruck ihres wundersam schönen Kopfes feurig und lebensvoll; dieses und die geflügelte Frau, die hinter ihr als Führerin erscheint und die man als Victoria auf die Wiedervermählung nach dem Troischen Siege beziehen mochte, mag die erste Benennung dieser Composition, Menelaus und Helena, veranlaßt haben, die wenigstens minder unglücklich ist, als eine neuere von Peleus und Thetis. Der Hintergrund einer zwischen Bäumen aufgerichteten, oben etwa mit drei Löwen verzierten Säule, an der Flöten, Cymbeln und ein Tympanum sichtbar sind, könnte dann asiatisches Lokal andeuten; doch ist diese Deutung für Menelaus nicht unerzwungen, auch das Costüm des bärtigen Mannes, dem ein rother Mantel das Hinterhaupt verschleiert, für einen Griechen befremdend. Man würde nicht abgeneigt seyn, an die Vermuthung des Saturnus mit der Rhea zu denken, wären nicht unter dem Sitze drei in lauschendem

Gespräch bei einander sitzende Jünglinge bei jedem bisherigen Erklärungsversuch unentrathselt geblieben. Dieses Bild hat seit seiner neulichen Entdeckung schon sehr gelitten, doch kann der Glanz seiner ursprünglichen Herrlichkeit sobald nicht verwischt werden."

Die hochzuverehrenden Herren werden aus dieser Beschreibung, welche nach dem untergesetzten Anfangsbuchstaben den vorhin erwähnten Hrn. Prof. Gerhard zum Verfasser hat, von selbst bemerkt haben, daß die Erklärer schon über die Bedeutung der zwei Hauptfiguren theils uneins, theils unentschieden gewesen sind, indem einige in der weiblichen Figur die dem Menelaus durch den Sieg von Troja wieder zugeführte Helena, andere in dem Ganzen, noch unwahrscheinlicher, die Vermählung des Peleus und der Thetis sehen wollten. Es ist dagegen gar nicht zu zweifeln, daß die Vermuthung des Hrn. Prof. Gerhard, die Hauptfiguren stellen Kronos und Rhea vor, die einzig richtige ist; dafür würde schon das mit einem rothen Schleier verhüllte Hinterhaupt sprechen, welches, wie jedermann weiß, ein beständiges Attribut und Kennzeichen der Saturnus-Bildungen ist. Nicht weniger sprechen dafür die wildschönen Züge des Angesichts der weiblichen Figur, und die strengen Gesichtszüge der männlichen. Die Handlung gehört der Zeit des herrschenden Kronos an. Hr. Prof. Gerhard nimmt nur daran Anstand, sich für diese Bedeutung entscheiden auszusprechen, weil, wie er sagt, die 3 unter dem Sitze in lauschendem Gespräch beieinander sitzenden Jünglinge bei jedem bisherigen, also auch bei diesem Erklärungsversuch unentrathselt geblieben seyen. Es war nun aber gerade umgekehrt, die aus der bloßen Beschreibung errathene Bedeutung dieser 3 Jünglinge, welche mich von der Deutung der Hauptfiguren auf Kronos und Rhea erst eigentlich überzeugte. Nur war die Angabe über die 3 Jünglinge selbst zu unbestimmt: man mußte voraussehen, daß der Künstler sie irgendwie untereinander abgestuft und unterschieden habe; aber von diesem Charakteristischen eines jeden fand sich in der Beschreibung nichts vor. Ich mußte daher um so begieriger seyn, eine treue Zeichnung des Gemäldes zu sehen, ein Vortheil, der mir, wie gesagt, zuerst durch Hrn. Prof. Schorn zu Theil wurde. Nachdem ich nun aber gesehen hatte, daß die charakteristische Stellung und Bezeichnung eines jeden der drei Jünglinge mit meinem von ihnen vorgefaßten Begriff vollkommen übereinstimme, so konnte ich nicht wohl mehr an der Richtigkeit meiner Erklärung zweifeln, und eben diese Probe, die sie bestand, gibt mir den Muth, dieselbe nun auch der verehrten Klasse hiemit vorzulegen.

Nach der griechischen Theogonie zeugt Kronos mit der Rhea bekanntlich drei Söhne: Aides, Poseidon und Zeys; aber der große Kronos, wie Hesiodus sagt, verschlang jeden der Söhne wieder, so wie er aus dem Schoos der heiligen Mutter auf seine Kniee kam, um dadurch abzuwenden, was Gaia und Uranos, die ältern und von ihm selbst verdrängten Gottheiten, vorausgesagt hatten, daß ihm bestimmt sey, von seinem eignen Sohne bezwungen und überwunden zu werden. Rhea aber empfindet über das Unglück ihrer Kinder untröstlichen Schmerz. Demnach gelingt es ihr, den Kronos zu hintergehen, und ihm den jüngstgebornen Sohn Zeus zu entziehen, der dann auf die bekannte Art den Vater wirklich bezwingt und zugleich auch die von eben diesem verschlungenen Söhne wieder befreit und an's Licht hervorbringt. Fortan theilen sich die drei Söhne in die Weltherrschaft: an der Stelle des Eilen und ausschließlich herrschenden Kronos herrschen die drei Götter, zwar so, daß Zeus als der Höchste unter ihnen über alle hervorragt, daß aber doch jedem sein eignes Reich beschieden ist. Aides erhält den untersten Theil, die Unterwelt, zu seiner Herrschaft, Poseidon den mittlern oder das Tiefste alles Oberirdischen, das Meer, Zeus das höchste Oberirdische, den Aether.

Dem gemäß sind nun, so lang Kronos noch herrscht, die 3 Götter gegen ihn im Verhältniß zukünftiger Weltherrscher, aber noch sind sie als solche verborgen im Hintergrunde der Zukunft. Ich bemerke nun zuerst, daß die drei Jünglinge unsers Gemäldes nichts anders als die 3 Söhne des Kronos sind. Betrachtet man die Zeichnung genauer, so findet man, daß sie unter sich stufenweise erhöht sitzen: am tiefsten die uns den Rücken zukehrende Figur, welche ich daher für den künftigen Aides erkläre; ich bemerke dabei, daß die auf den Rücken gelegte rechte Hand, welche dem Beschauer ganz die innere Fläche zuwendet, in einem griechischen Bild, wo Alles bedeutend ist, ebenfalls auf den Aides als den von der Gegenwart abgewendeten Gott der Vergangenheit hindeuten mag. Denn gewiß besitzen wir in dem Gemälde von Pompeji die treue Copie eines griechischen Werkes; und das hohe Bedeutungsvolle des Ganzen zeigt, daß dieß ein Bild aus der schönsten griechischen Zeit gewesen seyn muß. Die zu unterst sitzende, dem Beschauer fast ganz den Rücken, und die innere Fläche der rechten Hand zukehrende, das Gesicht beinah völlig abwendende Figur erkläre ich also für Aides. Die zweite, schon erhöhter sitzende, für Poseidon, dessen beständige Charakteristik des εὐρύστερνον, das Breitbrustige, welches ihm in der Poesie wie in der Kunst nie fehlt, auch hier auf's Bestimmteste ausgedrückt ist. Die dritte, am höchsten sitzende, jugendlichste, schlankste, aufmerksamste und denkendste Figur erkläre ich für Zeus, der, unter den Dreien nach der Theogonie der jüngste, in der Ilias sich nur darum des höhern Alters vor den andern rühmt, weil er zuerst

dem kinderverschlingenden Vater entzogen und von ihm befreit worden, die andern also nach ihm erst an's Tageslicht gekommen.

Wird nun auf diese Art durch die charakteristische Stellung und das sonst Bezeichnende die Vermuthung, daß die drei Jünglinge die drei Kronos-Söhne seyen, nicht widersprochen, vielmehr bestätigt, so entsteht als nächste Frage: was ihre Stellung unter dem Thron, durch die sie dem Vater und der Mutter selbst verborgen sind, bedeute? Hierauf kann ich nichts antworten, als daß sie eben durch diese Stellung als die noch im Hintergrund verborgenen, künftigen Götter angedeutet werden. Ich halte mich dabei überzeugt, daß diese drei Figuren in malerischer Hinsicht auch ganz anders als die beiden Hauptfiguren behandelt waren. Ich wünsche das Gemälde möge noch gut genug erhalten seyn, um dieß durch Autopsie entscheiden zu können, Ob vielleicht die Angabe des Hrn. Prof. Gerhard, das Bild habe seit seiner neuerlichen Entdeckung schon sehr gelitten, sich bloß auf diesen Theil des Bildes beziehe, ist mir nicht bekannt.

Es wäre zwar, wenn man dieser Stellung nach eine in anderer Hinsicht wieder gewagte Deutung geben wollte, nicht das erstemal, daß wir durch antike Bildwerke eine verschiedene, nämlich eine, von der seither bekannten abweichende, übrigens ebenfalls alte Auffassungsweise einer mythologischen Erzählung kennen lernten. Bekanntlich ist in der griechischen Göttergeschichte dieselbe Katastrophe — daß nämlich ein herrschender Gott oder ein herrschendes Göttergeschlecht von einem folgenden verdrängt wird — zweimal wiederholt. Zuerst herrscht Gaia und Uranos, der seine von Anfang schon ihm aufsässigen Söhne, eben weil er dieß an ihnen kennt, jeden gleich so wie er geboren wird, in der Tiefe der Erde verbirgt (πάντας ἀποκρύπτασκε καὶ ἐς φάος οὐκ ἀνίεσκε, Γαῖης ἐν κευθμῶνι). Der Ausdruck für dieselbe That bei Kronos ist schon ein anderer; es heißt: καὶ τοὺς μὲν κατέπινε Κρόνος μέγας. Eine noch bestimmtere Variation ist in die Erzählung des darauf folgenden Vorgangs gebracht; auch die ungeheure Gaja erseufzt innerlich tief über das Loos ihrer Kinder und sorgt für eine grosse scharf schneidende gezahnte Sichel, die sie dem, in einen Hinterhalt gestellten jüngsten Sohn in die Hand gibt, um dem Vater in dem Augenblick, da er im Begriff ist, sich ihr zu nähern, die Zeugungstheile abzuschneiden (εἶσε δέ μιν κρύψασα λόχῳ, ἐνέθηκε δὲ χειρὶ ἅρπην κηκχαρόδοντα, und nachher: ὃ δ' ἐκ λοχεοῦ πάϊς ἁρέξατο χειρί). Der Sohn greift also aus einem Hinterhalt vor. Diesen Hinterhalt kann man sich wohl nur in demselben Raum denken, in welchem die sämmtlichen Söhne und mit ihnen auch Kronos verborgen waren. Der Sturz des Kronos geht nun aber auf veränderte Weise vor: Zeus wird dadurch gerettet, daß dem Vater ein in Windeln gewickelter Stein zu verschlingen gegeben wird; und Zeus kann ruhig heranwachsen, bis er stark genug ist zur Ueberwältigung des Vaters, die dießmal ohne Entmannung abgeht. Schon der poetische Sinn hätte dem Verfasser der Theogonie nicht erlaubt, dieselbe Geschichte mit unveränderten Umständen sich zum zweitenmal wiederholen zu lassen. Indessen können wir nicht wissen, ob nicht in anderweitigen Sagen und gerade in der gemeinen Volkssage die beiden Vorgänge sich weit ähnlicher erzählt wurden. Wenigstens war nach einer andern, urkundlich nachzuweisenden Sage auch Kronos von seinem Sohne Zeus entmannt worden. Auf der Insel Zante, deren Name selbst ein krummes Weinmesser bedeutet, zeigte man noch in ziemlich späten Zeiten das Drepanon vor, dessen sich Zeus bei dieser Handlung bedient hätte. Es wäre also nicht unmöglich, daß nach dieser oder irgend einer andern Version Zeus den Kronos eben so von dem Ort her überfallen hätte, an welchem er mit seinen Brüdern verborgen war. Wäre dieß nun mehr als eine bloße Möglichkeit, so könnte man etwa behaupten, die Stelle unter und gewissermaßen hinter dem Thron in unserem Bilde, sey eben der Ort der Verborgenheit und Tiefe, in dem Kronos seine Söhne gefangen gehalten. Denn ohne die Voraussetzung einer auf solche Weise abgeänderten Sage könnten wir uns dieß nicht denken, weil nach der uns bekannten Erzählung Zeus nicht mit seinen andern Brüdern verschlungen, d. h. in die Verborgenheit zurückgesetzt wird. Bei dieser Bewandtniß der Sache muß ich diese zweite Erklärung vorerst um so mehr als eine bloße Möglichkeit anführen, als es mir bei dem hoch-symbolischen Charakter des ganzen Bildes nicht schwer fällt, in dieser Stellung der drei Söhne nur die symbolische Darstellung des allgemeinen Begriffs noch im Hintergrund der Zukunft verborgener, noch nicht in die Wirklichkeit hervorgetretener Götter zu denken.

Diese symbolische Bezeichnung des bloß Zukünftigen in den drei Gestalten ist nämlich auch außerdem wohl zu erkennen: nicht nur sind sie der Gestalt nach kleiner als die Hauptfiguren, sondern auch durchaus jugendlich, unbärtig, als Jünglinge dargestellt, d. h. als solche, die erst im Heranwachsen begriffen sind, als nur noch zukünftige Weltherrscher. Daß ich in diesem jugendlichen Aussehen nicht zuviel suche, erhellt aus Beispielen einer ganz ähnlichen Symbolik. So lag in den Armen der Fortuna primigenia zu Präneste der künftige Weltherrscher Jupiter als Kind. In ägyptischen Bildwerken erscheint eben so Horus am Busen der Isis, als künftiger Weltherr bezeichnet durch die Weltkugel auf seinem Haupte. Eben so wird der letzte, nur noch in Mysterien gezeigte Weltherrscher Jacchos als Säugling an der Brust der

Demeter gezeigt, derselbe, der in andern Vorstellungen schon als Kind mit den Attributen der künftigen Weltherrschaft spielend vorgestellt wird, und in der feierlichen Jacchos-Prozession am sechsten Tage der Eleusinien bereits als Knabe (Kuros) mit nach Eleusis zieht. Dieselbe naive Symbolik werden wir also auch hier in unserem Bilde anerkennen dürfen. Ueber die Myrtenkränze auf den Häuptern der drei Jünglinge werde ich mich später erklären.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber den Steindruck.

Das Bulletin des sciences technologiques enthielt vor Kurzem einen Aufsatz über Girarders Verbesserungen in der Lithographie und seine Abdrücke von Zeichnungen, die nebst allen Feinheiten des Holzschnittes auch die sanftesten Nüancen der Lithographie zu erkennen geben. Das hiebei geübte Verfahren besteht darin, daß mit einem in Lavendelöl aufgelösten, früher zusammengeschmolzenen Gemisch aus 2 Theilen Jungfernwachs, ½ Theil schwarzem Pech, ⅛ Theil Burgunder-Pech und 2 Theilen Asphalt, unter gewöhnlicher Anwendung der Rollwalze auf den Stein gezeichnet, dieser wiederholt mit Salpetersäure (Scheidewasser) gebeizt, dann wohl gar abgeklatscht und, wie sonst, abgedruckt wird. Der Firniß setzt sich beim Zeichnen und Ueberwalzen so gut auf den Stein, daß jeder Strich mit einem etwas fetten Rand umgeben ist, der bindert, daß die Säure die Züge nicht ganz wegfrißt, sondern in gehöriger Höhe stehen läßt.

Architecturgeschichtliche Nachrichten.

Köthen. Die hiesige neu erbaute katholische Kirche wurde am 2. Juni in Beisein des Herzogs und der Herzogin, so wie der verwittweten Herzogin, aller Hofchargen, herzogl. Beamten und der Geistlichkeit aller christlichen Confessionen, von dem Bischofe von Anthedon, Suffragan von Osnabrück, feierlich eingesegnet und geweiht. Gestern wurde sodann die sterbl. Hülle des verblichenen Herzogs Ferdinand in dem Grabgewölbe der neuen Kirche ohne Gepränge beigesetzt.

Frankfurt am Main. Am 9. Juni fand die Einweihung der neuen, zur Hauptkirche der lutherischen Gemeinde bestimmten Paulskirche statt, nachdem mehr als 40 Jahre seit dem ersten Beginn des Baues, der durch die politischen Ereignisse gestört worden, verflossen waren. Eine große Merkwürdigkeit dieses neuen Gotteshauses ist die Orgel, von Eberhard Friedrich Walcker aus Ludwigsburg, mit 74 klingenden Stimmen, über 4000 Pfeifen, und 12 Blasbälgen.

Nekrolog.

Am 16. Juli ist in Rom der Maler Guerin, ehemaliger Direktor der dortigen französischen Akademie, gestorben. In Stuttgart am 2. Juni: der Bildhauer Schweickle, vormaliger Professor an der Akademie zu Neapel; und den 5. August: der Architekt Dr. Heigelin, Professor an der Kunstschule und provisorischer Vorstand der Gewerbeschule zu Stuttgart.

In Kommission bei Fr. Volckmar in Leipzig und in allen Buchhandlungen Deutschlands ist zu haben:

Der

St. Stephans-Dom in Wien

und

seine alten Denkmale der Kunst.

In 43 von Wilder radirten, und 2 von Hyrtl gestochenen Kupferplatten herausgegeben und in künstlerischer Hinsicht beschrieben von

Franz Tschischka,

Archivar und Registratur-Direktor des Magistrats der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien.

Kl. Fol. Velin. Wien 1832. In Umschlag cartonnirt. 7 Rthlr. 12 gr.

Unter mehren ausführlichen Beschreibungen und Abbildungen, die wir von den Münstern zu Straßburg, Köln und Freiburg besitzen, vermißten wir bisher eine gleich vollständige Darstellung des St. Stephansdoms zu Wien, dessen imposante Größe und künstlerische Eingebetten ihn in gleichen Rang mit den erwähnten Riesengebäuden stellen, und der mit ihnen das wundervolle vierfache Kleeblatt bildet, woran die altdeutsche Baukunst mit dem glücklichsten Erfolge ihren kühnsten Aufschwung versucht hat. Diese Lücke wird nun in gegenwärtigem Werke durch Vereinigung zweier Männer ausgefüllt, welche allen Beruf dazu, jeder seines Theils — der Verfasser in seinem unermüdlichen und von amtlicher Stellung unterstützten Forschungseifer, der Künstler in seinem vorzugsweise der altertümlichen Architekturzeichnung gewidmeten Talente — selbst fühlten, und auch beurkundet haben.

Wenn wir mit dieser Ankündigung jedem Verehrer altdeutscher Baukunst Freude zu machen hoffen, so zweifeln wir nicht, auch einer großen Menge denkender Bauskünstler in dem vorliegenden Werke ein interessantes Feld der Beobachtung eröffnet zu haben, und möchten selbst glauben, daß die Details des Innern, die so sinnige als reiche Verzierung bis auf das Kleinste, die bewunderungswürdige Verknüpfung dieser mannichfaltigen Zierrathen, die Verschränkung zwar gleichartiger, an Gestalt aber doch höchst abwechselnder Einzelheiten, den Modellzeichnern einen Schatz von neuen ansprechenden Ideen aufschließen sollten.

Hiezu einen lithographirten Umriß.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 67.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 20. August 1833.

Ueber die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji.

(Beschluß.)

Was den Gesammtausdruck in der Stellung und den Geschtern der drei Jünglinge betrifft, so nimmt die vorgelesene Beschreibung an, daß sie in lauschendem Gespräch begriffen seyen; wahrscheinlich nicht, daß sie einander, sondern daß sie das Gespräch der Aeltern belauschen und sich darüber gegen einander äußern. Müßte man den Ausdruck des Zuhörens, des Lauschens durchaus in ihnen erkennen, so würde dieß für die zweite Ansicht entscheiden, daß sie nämlich an dem Ort der Verwahrung sich befinden, in dem sie der Vater verborgen hält. Ich will indeß dahin gestellt seyn lassen, ob der angebliche Ausdruck des Lauschens nicht eben sowohl allgemeiner als Ausdruck der Spannung und der Erwartung gefaßt werden kann, durch den selbst wieder nur der allgemeine Begriff des Zukünftigen angedeutet wäre. Denn das, was noch nicht ist sondern nur seyn soll, befindet sich in natürlicher Spannung gegen das, was jetzt ist. Unzweifelhaft ist auf jeden Fall; daß diese Spannung, die man für ein aufmerksames Zuhören allerdings ansehen kann, sich auf das bezieht, was über ihnen vorgeht.

Es ist nun Zeit, unsere Aufmerksamkeit auf die zwei Hauptfiguren zu richten. Die Hauptbewegung ist klar: Kronos zieht die, wenn nicht sich sträubende, doch zaudernde und zweifelhafte Rhea an sich, mit seiner rechten Hand ihren linken Arm fassend. Der vorhin erwähnte Beschreiber findet die Bewegung der weiblichen Figur schüchtern; doch ist es offenbar nicht sowohl die Schüchternheit jungfräulicher Verschämtheit, als eine zaghafte Scheu, welche das Bewußtseyn eines unheilvollen Erfolges einflößt, die besonders auf dem Angesicht der Rhea sich malt. Diejenigen, welche eine dem Menelaus zurückgebrachte Helena in der Figur erkennen wollten, sahen in dem Ausdruck derselben unstreitig das Gefühl des gegen den frühern Gemahl begangenen Unrechts; ein Unrecht gegen den Gemahl begeht aber auch Rhea, in wiefern sie weiß, daß die Kinder die aus dieser Verbindung entspringen werden, einst den Vater überwältigen und an seiner Statt herrschen sollen. Hätte man nach der zweiten Ansicht die 3 Söhne, Zeus mit inbegriffen, als schon geborene und nur noch verborgene und vom Licht verbannte sich zu denken, so müßte man im Gegentheil im Gesicht der Rhea den Ausdruck des Unmuths über das Schicksal ihrer Kinder, und ihre Weigerung zu ferneren Geburten erkennen. Hätte der Künstler dieß ausdrücken wollen, so hätte er statt des großen ursprünglichen Verhältnisses ein untergeordnetes und sehr gemeines zum Gegenstand seiner Darstellung gewählt. Sein Werk ist nicht von der Beschaffenheit, um ihm eine solche Wahl zuzutrauen; das Jungfräuliche neben dem höchst Ahnungsvollen im Gesicht der Rhea läßt nicht zweifeln, daß hier die erste Verbindung des Kronos mit der Rhea dargestellt sey. Man glaubt die Rhea, wie sie Hesiodus beschreibt zu sehen.

Ρεῖα δ' ὑποδμηθεῖσα Κρόνῳ τέκε Φαίδιμα τέκνα,

Rhea, wie sie Kronos zuerst bezwingt. Diese Gewißheit, die man auch unabhängig von den bräutlichen Ringen nicht abweisen kann, daß hier die erste Verbindung des Kronos mit der Rhea dargestellt ist, entscheidet auch über den andern, bis jetzt noch zweifelhaft gebliebenen Punkt; die drei Söhne sind nicht die schon geborenen, nur eingeschlossenen und vom Licht abgehaltenen; sie sind die schlechthin zukünftigen, noch unter der Gegenwart verborgenen, denen erst durch die eben sich schließende Verbindung geboren zu werden bestimmt ist. Das ganze Gemälde nimmt dadurch jenen erhabenen symbolischen Charakter an, den wir nur in den großartigsten Darstellungen des Alterthums finden. Es ist dadurch erst vom gemein historischen Standpunkt völlig hinweggehoben und erscheint als das Werk nicht bloß einer geschickten Hand, sondern eines kühn denkenden Geistes, der, indem er uns neben der in der Gegenwart vorgehenden Verbindung

zugleich die mit dieser gesetzte Zukunft zeigt, uns vom gegenwärtigen Moment befreiend hinweghebt und statt der einzelnen Handlung die ganze Tiefe des in der Göttergeschichte waltenden Schicksals mit Einemmal sehen läßt. Wenn das schiechthin Zukünftige dargestellt werden soll, so kann es nicht anders dargestellt werden, als im Zustande des Harrens und Wartens auf die Entscheidung, die ihm erlaubt, an's Licht zu treten.

Noch habe ich endlich die dritte Figur zu erwähnen, das gestügelte weibliche Wesen, welches die zögernde, nicht wollende Rhea mit dem offenbar prophetischen Ausdruck in den Augen sanft vorwärts treibt. Niemand würde uns leicht widersprechen, wenn wir diese Figur für eine Nemesis erklärten, die hier, wo es um ein großes Schicksal sich handelt, ganz an ihrer Stelle seyn würde. Denn Nemesis ist ja doch nichts anderes, als jene unsichtbare Gewalt, die das, was geschehen soll, zum wirklichen Geschehen bringt, und die dem Bestehenden feind ist, in wiefern es verhindert, daß das einmal seyn Sollende sich vollende. Nicht mit Gewalt, sondern mit sanfter Bewegung, wie allein sie überall wirkt, treibt sie die Zögernde vorwärts zu der verhängnißvollen Verbindung. Wenn ich indeß das hoch Symbolische auf der andern Seite des Bildes erwäge, finde ich mich geneigter, in der gestügelten Figur selbst zwar auf jeden Fall einen der Nemesis verwandten, aber doch allgemeinern Begriff zu erkennen. Das Gestügelte überhaupt deutet die Bewegung an: die gestügelte Figur ist die Macht der vorwärts strebenden Zeit selbst, also, weil das in der Gegenwart Strebende und Treibende die in ihr noch verborgene Zukunft ist, eigentlich die Macht der Zukunft selbst, durch welche die zögernde Gegenwart vorwärts, d. h. in der Richtung des im Schooße der noch zukünftigen Zeit Verborgenen (welches hier die 3 Jünglinge sind) getrieben wird; das in der Mitte Liegende repräsentirt die Gegenwart, die — dem Fortschreiten in der Rhea — sanft, mit Voraussicht der Zukunft (denn das vorausseh ende Prophetische ist stets in die weiblichen Gottheiten gelegt) sich widersetzt; Kronos, der Gott, der sich dem Fortschreiten entgegen stemmt, zieht dennoch in der Rhea selbst die Zukunft an sich, in der Meinung, sie dennoch in der Folge fesseln und durch Gewaltthat aufhalten zu können.

Noch habe ich vergessen, jener Bewegung zu erwähnen, welche die Rhea mit dem einen Ende ihres über den linken, von Kronos gefaßten Arm geschlagenen Peplos vornimmt. Diese Bewegung ist deutlich genug und bedarf keiner Erklärung; sie warnt dadurch gleichsam und wehrt zum voraus dem Kronos, den verhängnißvollen Schoos ihm selbst unheildrohender Geburten zu eröffnen.

Zur vollständigen Erklärung des Bildes gehört nun noch ein Wort über die genau in der Mitte zwischen Kronos und Rhea, jedoch nach hinten zu, also in der Ferne zwischen Bäumen sichtbare Säule, welche oben mit drei Löwen mystisch verziert, an ihrer Vorderseite zwei Fidien, zwei Cymbeln und ein Tympanon trägt. Jedem ist bekannt, daß diese Werkzeuge Andeutungen des Orgiasmus oder der orgiastischen Begeisterung sind. Weniger bemerkt, aber darum nicht weniger gewiß ist es, daß die Erscheinungen des Orgiasmus, einer wilden, ihrer selbst nicht mächtigen, gleichsam taumelnden Begeisterung regelmäßig an den Stellen der mythologischen Fortschreitung hervortreten, wo eine früher erdrückende Gewalt ihre Macht über das Bewußtseyn verliert, und ein neues Prinzip, ihm noch unfaßlich, sich seiner bemächtigt. Auch mit Kronos wird, in Folge der eben sich schließenden Verbindung, künftig eine das Bewußtseyn erdrückende Gewalt ihr Ende nehmen. Eine mildere Zeit wird mit der Herrschaft des Zeus kommen. Auch dieser Uebergang wird von Erscheinungen des Orgiasmus begleitet seyn. Ich erinnere nur an die Erzählung des Strabo von der orgiastischen Verehrung des Zeus auf Kreta, wo bekanntlich die Ineunabuin des Zeusdienstes, also auch der Schauplatz des Uebergangs von einer frühern wildern Religion zu der sanftern des Zeus zu suchen ist.

Auch diese in der Ferne errichtete Säule deutet also auf die mit der eben vorgehenden Verbindung des Kronos und der Rhea in der Ferne bereits gesetzte Zeit eines nothwendigen und unausbleiblichen Uebergangs.

Auf jene mildere Zukunft deuten auch die Myrtenkränze auf den Häuptern der 3 Jünglinge, während Kronos als noch wilder unmenschlicher Gott seine Stirne mit dem Eichenlaub gekrönt hat. So war auch in jenem eleusinischen Festzug der Knabe Jaechos mit Myrten bekränzt.

Der vatikanische Apollo.

Die Statue des Apollo, welche unter dem Namen des vom Vatikan oder vom Belvedere berühmt ist, gehört zu denjenigen Werken der alten Kunst, welche nicht nur durch ihre Vortrefflichkeit ausgezeichnet, sondern auch merkwürdig dadurch sind, daß die wichtigsten und schwierigsten archäologischen und ästhetischen Untersuchungen auch in sie bezogen, begründet und nach dem, was man aus dem Kunstwerke schöpft und hineinträgt, entschieden werden. Dieser Apollo ist also einer der wichtigsten und bedeutungsreichsten Mittelpunkte der ganzen archäologisch-ästhetischen Wissenschaft, und als ein solcher wird er auch in der gelehrten und geistreichen Schrift behandelt, welche diese Bemerkung veranlaßt hat und uns jetzo beschäftigen soll:

Der vatikanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen von Anselm Feuerbach, Professor am königl. bayr. Gymnasium zu Speyer. Nürnberg, Druck und Verlag von Friedrich Campe 1833. (Oktav, S. 429, mit einer Zeichnung der Statue ohne Ergänzungen.)

Schon im Jahre 1828 erschienen die beiden ersten Abschnitte der Schrift als Programm; Unfälle und Leiden, deren die Vorrede gedenkt, verzögerten den Druck des Ganzen, welches nun in einer Reihe von 17 Abhandlungen vor uns liegt.

Gemäß der angedeuteten Grundlage geben die Fragen, welche sich an den Apollo knüpfen, dem Verfasser Veranlassung, die Archäologie nach allen Seiten hin zu beleuchten, Vieles zu berichtigen, zu ergänzen und in einem neuen Lichte zu zeigen; und während man seinen Untersuchungen wie durch ein reiches Gebiet von Lehren, Vermuthungen und Ansichten folgt, welches Archäologen und Künstler aller Zeiten und Schulen wetteifernd um den pythischen Gott angepflanzt haben, mit dem neuern Exegeten das Einzelne musterud und betrachtend, die Erinnerungen an Mengs und Winkelmann, an Böttiger und Herder, an Lessing und Göthe, und an alle die Heroen dieser Studien, welche sich mit dem Apollo beschäftigt, in diesem lebhaften und erweckenden Verkehr erneuert, sich selbst über Vieles orientirt oder ganz umbildet, wird man am Ende, oft scheinbar durch Abwege oder Umwege, denn doch mit Sicherheit zu dem Ziele geführt, wo sich die fast unübersehbare Menge der durch den Apollo veranlaßten Untersuchungen und Erwägungen zu einem Ganzen ordnet, die Statue selbst in der erhöhten Bedeutsamkeit sich zeiget, welche der Verfasser ihr zu geben weiß, und nun das Gebiet der Archäologie wie mit einem neuen Lichte bestralt.

Von den Schilderungen, welche der Eindruck des Apollo veranlaßt hat und in denen die Buntheit der durch ihn erregten Ansichten und Gefühle sich spiegelt, geht der Verf. auf diesen Eindruck selbst über und zeigt, daß, weit entfernt nur gleichgültige Ruhe zum Zweck oder Grunde zu haben, die griechische Kunst selbst auf dem Leben ruht und gerade dadurch sich von der ägyptischen trennt, daß sie es in den verschiedensten Steigerungen ausdrückt, wenn gleich nach den ersten Ausschreitungen und Uebertreibungen sie in das besonnenere Maas zurückwich und das schon in dem homerischen Gesang verwirklichte Gepräge edlerer Menschlichkeit nun auch im greifbaren Stoffe gewonnen und vermittelt wurde.

Was im Ausdruck des Antlitzes, findet sich in der Bewegung der ganzen Gestalt des Gottes, und auch hier wird die strenge Analogie, in welcher er zu andern Werken steht, und seine Uebereinstimmung mit dem innersten Wesen hellenischer Plastik gezeigt.

Ehe der Verf. hierauf die Bedeutung der Statue entwickelt, geht er auf ihre Beschaffenheit über, auf den Zustand derselben vor der Restauration, dann auf den Bau und die Gliederung dieses erhabenen Leibes, den er bis in die geheimste Werkstätte der Anatomie verfolgt, ohne zu übersehen, was in Anlage der Verhältnisse und in Behandlung der Muskeln versehlt oder mit offenbarer Absichtlichkeit an dem genauen Ebenbilde und Vorbilde der Statue geändert worden ist, und wenn wir vorher den Verfasser als einen genauen Kenner und geistvollen Beurtheiler der Geschichte der griechischen Plastik erkannten, so finden wir ihn in diesen Abschnitten auch auf den, sonst den Archäologen weniger zugänglichen Feldern der anatomischen Studien ganz einheimisch. Die Untersuchung wird nun dahin geführt, daß es bei den Werken der alten Kunst zuerst und vor Allem auf den Eindruck und die Auffassung eines als Masse gegebenen oder als lebendig darzustellenden Gegenstandes ankomme, welchem Ziele, das Todte gleichsam lebendig, das Geistlose beseelt zu machen, sich in der Behandlung das Einzelne fügen und unterordnen mußte.

Noch wird durch Entwickelung der wesentlichen Verschiedenheit zwischen Behandlung der bronzenen und marmornen Statuen und Anwendung des Ergebnisses auf den Apollo gezeigt, daß dieser nicht als Copie eines Originals aus Bronze könne betrachtet werden, und nachdem auch die Drapirung mit Bezug auf ihre Gesetze und den Ausdruck des Bildes behandelt worden, geht die Untersuchung darauf ein, die Bedeutung des Werkes zu bestimmen. Es ist nicht der Pythotödter, welcher hier gebildet erscheint, denn noch ein Knabe erlegt er schon den Drachen, nicht der Alexikakos des Kalamis, noch auch nach ihm gebildet, nicht der Niobidentödter, ja im Allgemeinen kann der Gott nach Stellung und Ausdruck eines Einherschreitenden nicht als im Moment eines vollendeten Pfeilschusses gedacht werden und dargestellt seyn.

Um aber seine eigene Deutung des scheinbar so klaren, und im Innern doch so räthselvollen Werkes vorzubereiten, geht der Verfasser zuerst darauf aus, die Ideen über Verschiedenheit der einzelnen Künste bei den Alten und der Künste und übrigen Theile der Bildung zu berichtigen, und zeigt den innern Verkehr, in welchem sowohl Plastik und Malerei, als auch beide und Vortrag im Allgemeinen, dann die bildenden Künste und die Poesie, vorzüglich aber Plastik und Dramatik, mit einander gestanden haben, und die diese wichtigen Gegenstände behandelnden Abschnitte des Buches sind es vorzüglich, welche, obgleich ein jeder Neues, Anziehendes und Bildsames

enthält, doch vorzüglich an neuen Ansichten und geistreichen Darstellungen reich sind. Es wird nach diesen Präliminarien nachgewiesen, daß der Apollo in dieser Handlung, in dieser Bewegung und bei diesem Ausdruck nur als in der Beschützung des Orestes begriffen und durch Drohungen die in seinen Tempel eingedrungenen Erinnyen verscheuchend könne gedacht werden, und der plastische Künstler gemäß den Gesetzen seiner Kunst ein vollkommnes Analogon zu den berühmten Scenen im Anfang der Eumeniden des Aeschylus geliefert habe.

Endlich wird der Zusammenhang der Statue mit der römischen Zeit in Erwägung gezogen, welcher sie durch ihren Marmor, welcher ein carrarischer ist, und durch den großen und freien Styl, wie er der letzten Zeit der vollkommenen griechischen Plastik unter den ersten Kaisern eigen war, als eines ihrer glänzendsten Erzeugnisse anzugehören scheint; und nachdem der Verfasser mehrere Hypothesen, z. B. die des schwachen Hrn. Miseriui, der uns in dieser Statue mit einem Augusk nachgebildeten Apollo Sandaliarius, d. h. wie Herr Feuerbach nachweiset, mit einem Schusterapoll, beschenken wollte, verwirft er bei dem Zusammenhange, in welchem das Bild mit Nero, seinen Neigungen und Bestrebungen stehen könnte, ohne daß es deßhalb aus dem Kreise der Oreſtiade herausträte, in welchen es durch diese wichtige und vortreffliche Schrift für immer gebannt zu seyn scheint. Mit Recht hofft der Verfasser, seinem Vaterlande,

„wo durch König Ludwig's hochsinnige Obhut die „Pflege der Kunst eine ernste Angelegenheit des „öffentlichen Lebens ward und eben jetzo so viele „Augen nach dem alten Heimathlande des Schönen „gerichtet sind, in diesen Blättern keine unwillkom„mene Gabe darzubringen."

Seine Schrift gebört durch Geist und Kenntnisse, durch Neuheit der Ansichten und Gewandtheit der Darstellung, durch Stoff und Form zu den besten des Faches; sie ist von dem erhabenen Geist des Alterthums gleichsam angehaucht, und nicht erst, nachdem ihr hochbegabter Verfasser schon die Gunst des Gottes, den er verherrlicht, empfangen, brauchen wir auszurufen:

Phoebe, fave novus ingreditur tua templa sacerdos.

F. Th.

Monument.

Am 5. Juli wurde auf der kleinasiatischen Küste ein Denkmal zur Erinnerung an die Anwesenheit der russischen Truppen im Bosphorus feierlich eingeweiht. Es besteht aus einem großen Felsenstücke, im Gewichte von ungefähr 50,000 Pfd., auf einer das russische Lager beherrschenden Anhöhe. Auf diesem Felsenstücke soll das Datum des Abganges der russischen Streitkräfte aus dem Bosphorus eingegraben werden.

Architecturgeschichtliche Nachrichten.

Copenhagen. Am 18. April d. J. ist hier die von Professor Hetsch in einem eigenthümlichen Style erbaute Synagoge der israelitischen Gemeinde feierlich eingeweiht worden.

Dresden. Der der Brücke gerade gegenüberstehende Theil des königlichen Schlosses erhält in der Breite von sechs Fenstern eine neue Façade und wird um einen Stock erhöht, oder vielmehr nur die früheren häßlichen Dachstuben herausgerückt. Die Unregelmäßigkeit dieses Theils des Schlosses, unter welchem die Hauptpassage aus der Altstadt in die Neustadt hinweggeht, hat bisher einen sehr unangenehmen Anblick dar; jetzt wird er, wenn auch kein prächtiges, doch das Ansehen eines geschmackvollen Privathauses erhalten.

England. Sir Robert Peel läßt sich gegenwärtig einen Palast in Tamworth bauen, wozu die Baukosten auf 50,000 Pfd. St. veranschlagt sind, und der vollendet mit der innern Einrichtung auf nicht weniger als 100,000 Pf. St. zu stehen kommen wird. Die Bildergallerie, die dieses Prachtgebäude zieren wird, besteht nicht blos aus einer sehr reichen Sammlung von Werken alter Meister, sondern auch aus sehr schätzbaren neuen Gemälden, da Sir R. Peel sehr viel für Aufmunterung englischer Künstler thut.

Rom. In der Nacht des 29. Juli brach in der Kirche S. Maria della Vittoria Feuer aus, dem aber durch schnelle Hülfe gewehrt wurde. Die Gemälde und Kostbarkeiten hatte man schleunigst entfernt, und zu den Vätern Carmelitern gebracht, denen die Kirche zugehört. Jedoch ist der Altar mit seinen Verzierungen ein Raub der Flammen geworden, und merkwürdigerweise auch jenes böhmische Altarbild, welches von den Siegern der Schlacht am weißen Berge als wunderthätiges Heiligthum nach der Tiberstadt gesendet und in jener Kirche aufgestellt worden war, die von ihm den Beinamen della Vittoria erhalten hat.

Paris. Die Säulen der Magdalenenkirche zu Paris werden nun cannelirt. Diese Verfügung der Direktion der öffentlichen Arbeiten verdient alles Lob, denn die gewaltigen korinthischen Säulen dieser prachtvollen Kirche werden dadurch ein reicheres und leichteres Ansehen erhalten.

Am dritten Tage des Julinsfestes hat der König zu dem großen Waarenlager auf dem Platze des Marais, zu der großen Gallerie des naturhistorischen Museums im botanischen Garten und zu der neuen Brücke bei dem Getreidehafen den Grundstein gelegt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 68.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 22. August 1833.

Kunstgeschichtliche Notizen in Betreff der Wandmalereien des Campo Santo zu Pisa.

Von Ernst Förster.

Man pflegt das Campo Santo zu Pisa die Bibliothek der Künstler zu nennen. Dieß wenigstens hat es mit mehreren ähnlichen wissenschaftlichen Anstalten gemein, daß über seinen werthvollsten Schätzen noch ein dichter Schleier liegt.

Weit entfernt, mir die Kenntniß zuzutrauen, wie er zu heben, standen mir doch während eines langen Aufenthaltes in Pisa einige außergewöhnliche Mittel zu Gebote, durch die mir manche Bemerkung möglich geworden, welche ich den Leser dieser Blätter als einen Beitrag zu Studien der neuern Kunstgeschichte hinzunehmen bitte.

Beim Eintritt in ein Gebäude, das wie das Campo Santo mit einer Reihenfolge von Bildern geschmückt ist, darf wohl die Frage nach Anfang und Fortgang derselben als die natürlichste, und die Annahme, daß die Zeitfolge der räumlichen entspreche, als die richtigste erscheinen. Legen wir, wie es bisher geschehen, die Biographien des Vasari zu Grunde, so befinden wir uns in einem wahren Labyrinthe, rechts und links und an allen Orten ist fast zu gleicher Zeit und das Verschiedenartigste gemalt worden. Demnach wäre die Geschichte des Hiob am Westende der Südwand, angeblich von Giotte, das älteste Werk, *) dann könnte Andrea Cione am östlichen Ende derselben Wand Tod, Himmel und Hölle, die Lorenzettis wohl noch früher neben dem ersten Eingang an derselben Wand links ihre Einsiedler, Symon von Siena zwischen beiden Thüren, Buffalmaco am Südende der Ostwand und am Westende der Nordwand zugleich gemalt, und dann nach einem Zwischenraume von vierzig Jahren Antonio Venegieno die Arbeiten Symons fortgesetzt, und Spinello neben ihm angefangen haben.

Gleich beim Eintritte muß Einem das Unwahrscheinliche dieser Anordnung in die Augen fallen. Ich meinerseits wiederhole, daß ich nicht verlange, meine Ansichten gelten zu lassen, aber ich will sie mittheilen, wie sie sich gebildet.

Zunächst will ich von etwas Gewissem ausgehen, das ist, daß das erste, was die Pisaner im Campo Santo ausmalen ließen, die große Kapelle war, wo im Jahr 1299 und 1300 die Maler Datus *), ferner Vincinus von Pistoja und Johannes Apparecchiali von Lucca beschäftigt waren, das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes auf die Mauer zu malen. **)

Hierauf findet sich 1301 ein Maler Nuccarus, der um 6 Liren eine Madonna über die Thüre des Campo Santo malt und nun verweigern die Bücher des Archivs jede zuverlässige Nachricht bis zum Jahre 1386. Wir befinden uns also in Bezug auf die ältern Werke durch-

*) In der deutschen Ausg. des Vasari wird in einer Anmerkung des Symon (angeblliches) Werk für das älteste gehalten.

*) Wahrscheinlich Deobatus von Lucca, der ein namhafter Künstler jener Zeit war, und von dem noch jetzt ein wertvolles Kruzifix mit der Jahrzahl 1288 in der Villa di Marlia bei Lucca aufbewahrt wird.

**) Libr. Entr. c. Usc. dell' Opera del duomo di Pisa a 1299 — 1300. (Ohne Angabe des Monats.) Datus pictor de cap. S. Symonis porta maris per eius salarium picture facte de 8 becchatellis positis sub tecto ecclesie scripte de campo sancto habuit et recepit a predicto operario libr. 1. sold. 8. — Vincinus filius Vannis de Pistorio et Johannes filius Apparecchiali de Lucca pictores coram me supranscripto ut infrascripto notario sponte confessi fuerunt, se habuisse et recepisse a scripto operario libr. 8. den. pis. pro pretio picture et coloriis etc. etc., und ein andersmal heißt es dann weiter: et eorum salario picture ymaginum S. Marie et eius filii et S. Johannis baptiste et evangeliste etc. Von diesen Gemälden ist nichts mehr vorhanden; die Kapelle ist gegenwärtig durch einen neuern Maler mit Freskomalereien — ich kann nicht sagen — geschmückt worden.

aus auf dem Felde bloßer Vermuthungen. Hier sind die meinigen.

Sobald die Pisaner den Entschluß gefaßt, auch den Umgang vor der Kapelle ausmalen zu lassen, so haben sie wohl zunächst dieser angefangen; eine Ansicht, der die an diesem Orte befindlichen Darstellungen (der Passion, der Auferstehung und der Himmelfahrt) als die einfachsten, zeit- und ortgemäßesten entsprechen dürften. *) Die vielerlei Uebermalungen und Ausbesserungen, die diese von Vasari dem Buffalmacco zugeschriebenen Malereien erduldet, sind Ursache, warum ich erst nach vielmal wiederholtem und genauem Nachsehen die Ueberzeugung gewinnen konnte, daß die obern, noch unberührten Theile, wirklich in die erste Hälfte oder die Mitte des 13ten Jahrhunderts hinaufreichen und zugleich mit den angränzenden Bildern, vielleicht unter unmittelbarem Einfluß des Meisters derselben, entstanden sind. Dafür sprechen die formlosen, aber festen breiten Conture, die Formen (oder consequenten Unformen) der Finger, Zehen, und alles Nackten, die gleiche Farbengebung, besonders der Gewänder, und die fast gleich tiefe Stimmung des Tons, endlich die auffallende Uebereinstimmung der Bildung der Engel und ihres schwalbenartigen Herumfliegens und Flatterns. In aller Beziehung, selbst in der des Stoffes, reiht sich also an die Bilder der Passion, das Weltgericht, **) die wahrhaft im Geiste Dantes geborne Divina commedia in der Malerei, angeblich von Andrea Cione ***), in jedem Fall von einem Meister, der vermöge der Großheit seiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantasie bei aller Freiheit der Bewegung zwischen hohem überirdischem Ernst und Erdenlieblichkeit, würdig gewesen wäre, über die Mittel eines Michel Angelo gebieten zu dürfen. Diese Gemälde sind übrigens durch einen besondern Kunstgriff des Malers ganz leidlich erhalten. Sie sind, wie ich mich überzeugt zu haben glaube, nicht al fresco gemalt, da die vorkommenden Nähte zu große Flächen umschreiben, als daß sie selbst der rüstigste Improvisator in einem Tage hätte ausfüllen können. *) Um sie nun gegen die durchdringende Feuchtigkeit sicher zu stellen, hat der Meister die Mauer mit Rohrgeflecht überziehen und erst darauf seinen Grund antragen lassen, der somit von den Tagwassern, wenn sie nicht durch etwaige Lücken im Dach eindringen, glücklich isolirt ist. Neben dem Weltgericht, dessen höllischer Theil bis auf die beiden obersten Stockwerke von einem Neuern **) ganz überschmiert ist, sieht man das Leben der Einsiedler, offenbar in Verbindung mit dem vorhergehenden Ganzen, als eine Darstellung der Zurückgezogenheit vom Leben, eine den Lorenzettis zugeschriebene, und gewiß ungefähr gleichzeitige Arbeit. ***) Doch sieht man in diesem wahren Chaos von bildlichen Darstellungen eine solche Verschiedenheit der Hände und Zeiten, daß es ohne äußere Nachhülfe fast unmöglich ist, eine Ordnung herzustellen. — Alle diese Bilder dürften wohl um die Zeit von 1340 — 60, vielleicht schon nach 1330 beschafft worden seyn. Bis dahin aber finden sich in den Büchern des Domarchivs eine so große Anzahl Maurer, Zimmerleute und Steinmetzen, als im Campo Santo noch eine lange Zeit (bis gegen 1330) unter dem „caput magistrorum“ Giovanni (Pisano) ununterbrochen beschäftigt, daß es schwer seyn dürfte, malerische Arbeiten damit in Verbindung zu bringen. Doch sind, wie gesagt, die frühern Jahrgänge der Ausgabenbücher unvollständig.

Nun folgen weiter westwärts an der Mauer zwischen den beiden Eingängen die Geschichten des heiligen Ranierus und die des Ephesus und Potitus. Bekanntlich sind die ersteren zum Theil dem Symon von Siena zugeschrieben, zum Theil hat sie Antonio Veneziano gemalt, die letztern gehören dem Spinello von Arezzo. Ich läugne

*) Man könnte einwenden, daß die Anordnung, der zufolge die Kreuzigung am weitesten rechts, die Himmelfahrt dagegen der Kapelle zunächst sich befinden, obiger Annahme widerspreche. Doch habe ich bei mehreren ältern Kunstwerken den Fortgang im Einzelnen von der Rechten zur Linken gefunden, während das Ganze von der Linken zur Rechten geht. So verhalten sich z. B. die biblischen Darstellungen an der Façade der Kathedrale von Lucca ꝛc.

**) Man unterscheidet gegenwärtig il trionfo della morte, giudizio universale, und Inferno. Im Archiv heißt es bei vorkommenden Restaurationen: purgatorio, paradiso gi inferno.

***) Die Wandmalereien in S. Maria novella zu Florenz, wie die daselbst befindliche und mit Andreas Namen bezeichnete Altartafel stimmen übrigens nicht zu jenen Werken, deren Auftrag kühner, freier, aber freilich auch roher ist, während in S. Croce Andrea seinen obenerein höchst anmuthigen Gestalten die höchste Vollendung in der ihm möglichen Technik zu geben versucht hat.

*) Vasari, im Leben Giottos, gibt, wie ich glaube, mit großer Genauigkeit die Gründe an, weßhalb die Malereien im Campo Santo zu Grunde gehen; nur sind die bei der Geschichte des Job angewandten und von ihm gepriesenen Gegenmittel durchaus unzureichend, da gerade diese Bilder unter allen am meisten gelitten haben.

**) Morona gibt noch die Zeichnung nach dem Original.

***) Was ich von beiden in Siena gesehen, kann ich mit keinem Theil des angeführten Bildes in Verbindung bringen. Ambrosio ist überall voller und präciser in den Formen, Pietro überall feiner, zierlicher in der Ausführung. Doch weiche ich gern besserer Ueberzeugung, wenn sie geboten werden sollte. In Pisa sah ich in einer Kapelle der Fortezza, die jetzt als Dragonerquartier benutzt wird. Ueberreste einer Kreuzigung, die zu den ältesten Theilen in dem Einsiedlerbilde stimmten.

nicht, daß es mir, selbst ohne die nähere Betrachtung dieser Werke, immer unglaublich vorgekommen, daß die Pisaner die Geschichte ihres Schutzpatrones sollten nah' an fünfzig Jahre (denn Symon müßte sie vor 1340 gemalt haben, und Antonio hat 1386 angefangen) unvollendet gelassen haben. Inzwischen hatte ich keine hinreichenden Mittel, meine Zweifel geltend zu machen, da das große Wandgemälde des Symon im öffentlichen Pallast zu Siena stark nachgebessert, und die Tafel in Florenz mit der Unterschrift Symon Martini et Lippus Memmi de Senis etc. nicht nur eben diese beiden Hände, sondern auch noch allerneuste zeigt, die spanische Kapelle endlich in Bezug auf Symon ganz in Frage zu stellen ist. *) Da ist es mir geglückt, ein großes, umfassendes, durch die Unterschrift des Meisters beglaubigtes, ganz unberührtes Altarwerk von Symon, dessen Theile hie und da in der Stadt zerstreut sind, aufzufinden (worüber ich eine ausführlichere Nachricht mir vorbehalte), wodurch ich freilich in meinem Zweifel lebhaft bestärkt worden bin, weil (einige unbedeutende Aeußerlichkeiten, z. B. die röthlichen Konturen, den gestrichelten Auftrag abgerechnet) vorzüglich an eine geistige Verwandtschaft der Wandmalereien im Campo Santo mit den Figuren des bezeichneten Altarschmuckes durchaus nicht zu denken. Läßt sich des Vasari Annahme bethätigen, so hat dieser große Zeitgenosse des Giotto, dessen Kunst mir nach Betrachtung genannten Werkes wie ein Räthsel, wie eine Zauberei erscheint, sich noch kurz vor seinem Tode ganz abgestachelt, und es ist nichts als sein Name und sein Fleiß übrig geblieben, was freilich alles dem Gepräge jener Frühlingszeit der Kunst geradezu widerspricht. Von wem nun die ältern Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ranierus seyn mögen — ich würde sie in's Jahrzehend 60 setzen — ihr Meister war ein fleißiger, eifriger Mann, der, mehr an treues Wiedererzählen, als an eine dichterische Darstellung gewöhnt, von Schönheit der Auffassung, von Anordnung und Unterordnung wenig verstanden, dem die und da ein Kopf und ein Ausdruck überraschend wohl gelungen, der aber, wo es etwas Ueberirdisches galt, sich gewiß nach Vorhandenem umsah, wie bei der unübertrefflich schönen Stelle, wo die Jungfrau von himmlischen Gestalten umgeben dem Heiligen erscheint, der Gewißheit der Gegenliebe von ihr in brünstigem Gebete ersteht; im Ganzen aber, wie gesagt, sich Mühe gegeben, seine Prosa reinlich und deutlich zu schreiben. **) — Doch wiederhole ich, daß dieß, wie selbst das folgende, wo ich etwas mehr in Händen habe, gründlichern Forschern zur Berichtigung anheim, keineswegs als Behauptung von mir hingestellt ist.

(Der Beschluß folgt.)

*) Darin aber hat Vasari sich schwerlich geirrt, wenn er die Darstellung von dem Wirken des heil. Dominikus in der spanischen Kapelle derselben Hand zuschreibt, die die bezeichneten Bilder im Campo Santo gemalt.

**) Daß die himmelfahrende Madonna über der östlichen Thüre von demselben Memmi seyn soll, wie Vasari will, der die Geschichten des Ranierus gemalt, ist eine der stärksten Zumuthungen an's menschliche Auge, die je gemacht worden sind. Diese alles Ausdrucks ermangelnde, nur in Bezug auf vielleicht traditionelle Composition interessante Darstellung, hat mit ihren kalten grünen Fleischtönen, magern geschnittenen Gesichtsformen, aufgerissenen Mändern und dunklen Gewändern durchaus keine Verwandtschaft mit den folgenden geschichtlichen Bildern, und ist die Arbeit irgend eines weniger gebüten Schülers der Giotto'schen Schule, vielleicht erst im 15ten Grade.

Toreutik.

Der König von England hat von dem seit der Regierung Georgs II. in London allmählig gesammelten, höchst kostbaren Silbergeräthe ein vollständiges Verzeichniß anfertigen und davon fünf Exemplare abdrucken lassen, von denen außer dem zu des Königs eigenem Gebrauch bestimmten ein zweites und drittes für das englische Oberhofmeister- und Oberkammerherren-Amt, das vierte für das brittische Museum und das fünfte für die königl. Bibliothek zu Hannover bestimmt worden sind. Dieses Verzeichniß zählt, außer den verschiedenen Titeln und andern Blättern vor den Abtheilungen und einem Inhaltsverzeichnisse, 227 Blätter Text, jedes nur auf der zweiten Seite gedruckt, im größten Quart. Aus der Masse der hier bezeichneten Reichthümer sind einige Kunstsachen hervorzuheben, welche sämmtlich zu dem großen Service aus vergoldetem Silber gehören. Seite 25: Der Schild des Achilles, nach Homers Ilias, von Flaxman gezeichnet und geformt, 3 Fuß im Durchmesser. S. 53: eine sehr große elfenbeinerne Schale mit Deckel, von Fiamingo, mit einem Bacchantenzuge in erhabener Arbeit, reichen Verzierungen von Satyrn und Nymphen, Laubwerk u. dergl. S. 55: eine elfenbeinerne Schale mit einem Deckel, von den Grazien getragen, mit einer Darstellung des Raubes der Sabinerinnen nach Giulio Romano, auf der andern Seite eine Bärenhetze von Magnus Berg. S. 56: ein sehr großer Nautilus, getragen von Neptun auf einem Seepferde; auf dem Deckel Jupiter mit dem Adler; Silber, zum Theil vergoldet, von Benvenuto Cellini. S. 42: die Nationalschule mit den Schutzheiligen der drei Königreiche, den heiligen Georg, Andreas und Patricius in gothischen Nischen, mit Diamanten und anderen Edelsteinen geziert. S. 45: eine sehr zierliche Schale in erhabener Arbeit und mit Edelsteinen, nach einer Zeichnung von Albrecht Dürer. S. 70: der große Weinkühler,

eiförmig; geräumige Muscheln in einem Felsen, aus welchem Reben mit Trauben hervorgehen; zu beiden Seiten festliche Bacchanten, an den Enden Löwe und Einhorn; das hier und da von den Felsen strömende Wasser verbirgt die Reben und bringt Seetang und Korallen mit sich, welche mit Muscheln und dergl. den Fuß bilden und zieren. Dieses Stück ist 4 Fuß 7 Zoll lang, 3′ 6″ weit, 2′ 7″ hoch, und wiegt nahe an 8000 Unzen (500 Pfd.) Silber. Auch in geschichtlicher Beziehung ist die Sammlung merkwürdig, und findet sich bei manchen Stücken ihre Herkunft angegeben; als S. 37 Beute von der spanischen Armada; ferner viele Geschenke des königlichen Hauses, auch von fremden ausgezeichneten Personen, unter welchen noch S. 39 der Becher zu erwähnen ist, der, ein Geschenk des Königs von Preußen an Georg IV., damals noch Prinzregenten, eine Reihe von Medaillen zum Andenken an die Siege des preußischen Heeres in den Jahren 1813 und 1814 darstellt.

Prospectus über Wolfram's Lehrbuch der Baukunst.

Bei Carl Hoffmann in Stuttgart ist so eben erschienen:

Vollständiges

Lehrbuch der gesamten Baukunst

von

Ludw. Friedr. Wolfram &c. &c.

Ersten Bandes erste Abtheilung.

Enthaltend: Lehre von den natürlichen Bausteinen in Bezug auf ihr Vorkommen, ihre Erkennung, Benennung, Gewinnung, Prüfung, Behandlung, Zurichtung und Anwendung als Mauer-, Deck-, Pflaster-, Straßenbau- und Zierdestoff, mit Rücksicht auf die bedeutendsten Bauwerke der Alten und Neuern, nebst Anhang über die natürlichen Baufarbstoffe.

Groß 4. 26 Bogen mit 117 Figuren auf 7 Tafeln. Preis cartonirt 3 fl. — 2 Rthlr.

Der Herr Verfasser, aus seinen früheren Werken den Männern vom Fache auf das vortheilhafteste bekannt, hat seine vieljährigen Erfahrungen in diesem Hauptwerke seines Lebens niedergelegt. Man wird daraus erkennen, daß er vermöge seiner amtlichen Stellungen, nicht nur die beste Gelegenheit hatte, Bauwerke der verschiedensten Art kennen zu lernen, zu prüfen und auszuführen; sondern daß ihm auch das, was in fremden Ländern in alter und neuer Zeit Großes im Baufache geleistet, theils durch Studium, theils durch eigene Anschauung bekannt, und von ihm geprüft und benützt worden ist — kurz, daß der Verfasser hinlänglich die Erfahrungen und die geistigen Mittel besitzt, Ausgezeichnetes zu leisten.

Wenn auch von ihm, oder unter seiner Leitung, ausgeführte Bauwerke Zeugnisse für sein Wirken sind, so wird dieses Werk nicht minder ein Monument ihm seyn, und den Meistern einen tüchtigen Mann seines Faches, den Forstrebenden einen sichern Führer und Lehrer zeigen.

Das Werk umfaßt das Ganze der Baukunst und erscheint in den 3 Hauptabtheilungen:

1) Baumaterialienlehre, ein starker Band.
2) Die Landbaukunst in drei Bänden.
3) Die Wasserbaukunst in zwei Bänden.

Diese Bände bestehen aus folgenden Abtheilungen, die auch einzeln zu haben sind:

Erste Hauptabtheilung, 50 bis 55 Bogen mit 25 Tafeln.

1) Die Lehre von den natürlichen Baustoffen.
2) Die Lehre von den künstlichen Baustoffen.
3) Die Lehre vom Bauholze.
4) Die Lehre von den Metallen und ihrer Anwendung in allen Theilen des Bauwesens.
5) Die Lehre vom Gründen der Gebäude aller Art.
6) Die Steinmetzkunst und Bildhauerei.
7) Die Kunst, Mauern und Gewölbe aller Art zu entwerfen und auszuführen.
8) Die Tünchnerei, das Anstreichen, Kleben ꝛc. ꝛc.

Zweite Hauptabtheilung, 125 bis 150 Bogen mit ungefähr 120 bis 150 Tafeln.

9) Die Kunst, mit Ziegeln, Metallblechen all. Art, Holz, Stroh ꝛc. die Gebäude zu bedecken.
10) Die Zimmermannskunst.
11) Die Lehre von den Bauarbeiten des Schreiners.
12) Die Lehre von den Bauarbeiten des Schlossers.
13) Die Lehre von den Bauarbeiten des Glasers.
14) Die Lehre von der Anlage der Feuerungen aller Art.
15) Die Lehre von den Baukostenschlägen

Dritte Abtheilung, 40 bis 60 Bogen mit etwa 28 Taf.

16) und folgende, die Wasserbaukunst, deren erste Abtheilung die Einleitung begreift, während in den folgenden Abtheilungen die einzelnen Zweige dieser Kunst behandelt werden.

Der Preis für die erste Abtheilung, 26 Bogen mit 7 Platten, gut gebunden 3 fl. — 2 Rthlr., ist im Vergleich mit den andern ähnlichen Werken, bei so schöner Ausstattung, wohl äußerst billig zu nennen; das ganze Werk wird im Verhältniß der Bogen- und Kupferzahl gleich der ersten Abtheilung berechnet.

Das Manuscript ist vollendet, und der Verleger darf mit Sicherheit versprechen, daß bei Erscheinen des Werkes keinerlei Unterbrechung eintreten, und das Ganze also in drei Jahren in den Händen des Publikums seyn wird.

Aus dem ganzen Prospectus sieht man wohl jeder Sachkundige, daß ein gediegenes, vollständiges — in diesem Umfange, in solcher Vollendung und Wohlfeilheit noch nie in Deutschland erschienenes — Werk für den Baumeister sowohl, als für den Baufach Studirenden, so wie für den in diesem Fache Lernenden, Fortstrebenden und Arbeitenden mit Sicherheit zu erwarten ist. Der Name des Verfassers bürgt am besten für die Gediegenheit des Werkes; der Verleger sorgt, wie schon die erste Abtheilung wohl beweiset, für würdige Ausstattung des classischen Werkes.

Stuttgart, im Juni 1833.

Carl Hoffmann.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 69.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 27. August 1833.

Kunstgeschichtliche Notizen in Betreff der Wandmalereien des Campo Santo zu Pisa.

(Beschluß.)

Nach meiner Ansicht folgen nun der Zeit nach die Bilder aus der Geschichte des Hiob jenseits der 2ten Thüre, welche bisher dem Giotto zugeschrieben waren, und die ich in die Jahre 1370 — 72 setzen möchte. Dabei muß freilich die Frage beantwortet werden, warum man nicht auf der noch leeren Wand weiter gemalt, und zwar grade die begonnene Geschichte des Manierus? Mir scheint nun, die Pisaner haben gleich von vorn herein den durch die beiden Eingänge begrenzten Raum für ihre Schutzheiligen bestimmt; der Maler des heiligen Manierus war vielleicht ao. 1370 noch beschäftigt, als der Hiob angefangen, und ist über der Arbeit gestorben, oder der Maler des Hiob hat sich auf die Darstellung moderner Heiligengeschichten nicht einlassen mögen. Wie dem auch sey, ich habe Gründe, die Geschichte des Hiob in den Anfang des Jahrzehends 70 zu setzen. Die Auffassung freilich dieses reichen und erhebenden Gegenstandes zeigt einen so reifen und wohlgerüsteten Geist, dabei ein so überraschendes Verbreiten über Welt und Natur, daß man immer nur an Giotto denken kann. Inzwischen fielen mir doch bald die vielerlei Hände auf, die bei Ausführung des Ganzen thätig gewesen seyn müssen, und endlich auch das Willkührliche in der hergebrachten Annahme, die beiden letzten Bilder dem Nello, einem Schüler Giottos zuzuschreiben, während sie in der Composition gleich großartig, in der Ausführung durchaus von den vorhergehenden nicht verschieden sind. Diese nun erschien mir der Zeit des Giotto nicht angemessen, ja ich erkannte bei Benutzung des Gerüstes, daß die Bilder, wenn auch mit einigen Eigenheiten, doch al fresco gemalt seyen, *) ein neuer Grund für mich, ihr angebliches Alter zu bezweifeln. Ich fing deßhalb von Neuem an, das Archiv zu durchsuchen, was dem zeitigen Secretär so unmüg vorkam, daß er fast unwillig mir sagte: „ich würde gewiß nichts finden, er habe vor 30 Jahren das Archiv mit vieler Mühe geordnet, und was sich auf Malereien bezöge, habe er sich alles notirt, und da sey es.“ Hiemit holte er einige Bogen aus einem Kasten heraus, Exzerpte enthaltend, unter denen ich außer mir nun bereits bekannten Notizen über Cimabue, Dato, Traini, Pietro di Poccio u. s. w. folgende Stelle fand:

„La storia di Giobbe in Campo Santo fu incominciata il 4 Agosto 1371. Memoria sopra un rovescio di libro del 1371.“ Auf meine Frage nach diesem Einband (rovescio) erfuhr ich, daß er mit mehren hundert andern bei der neuen Ordnung verbrannt worden sey, daß aber jene memoria in gleichzeitigen Schriftzügen darauf verzeichnet gewesen, was zum Ueberfluß der ziemlich unterrichtete Kokaldiener, der ihm beim Ordnen und Verbrennen behülflich gewesen, bestätigte. Ich durchsuchte noch einmal alle Notizen des Secretärs und fand alle begründet. Ich hatte schon früher in den Jahren 1370 — 1372 einen Her Bezahlung nach zu schließen, der vorzüglichsten) Meister, Namens Francisco de Volterra, abwechselnd mit 4 und 5 Gehülfen, (Neruccio di Federigo, Cecco di Pietro, Jacopo di quondam Francesco di

*) Ueber das technische Verfahren bei den ältern Wandgemälden bis zum fünfzehnten Jahrhunderte müssen noch genauere Untersuchungen angestellt werden. Mir scheint es, als ob man nach und nach zur Frestomalerei übergegangen, da sich bei den ältesten Werken gar keine Nähte, in spätern einige in allmählig immer engern Zwischenräumen zeigen, so daß man scheint in's Masse untermalt und in's Trockene vollendet zu haben, bis man dahinter kam, stäckweis im Nassen zu vollenden. Da sich in den Archiven häufig alle Ausgaben der Maler namentlich vorfinden, so wird man wohl einmal über das gebrauchte Material in's Klare kommen, und ich wäre es vielleicht schon, wenn die alten Malereien der Jakobskapelle des Domes zu Pistoja noch erhalten wären, über die die ausführlichsten archivalischen Nachweisungen vorhanden.

Roma etc.) fast ununterbrochen beschäftigt gefunden, allein der Gegenstand seiner Arbeit war in keiner der vorkommenden Quittungen benannt. Da fand ein Freund, der mit regem Interesse diesen archivalischen Forschungen sich hingegeben, in einem Buche der außerordentlichen Ausgaben von 1372 unter dem Datum des 9ten August folgende Stelle:

„Franciscus pictor de vulterris de cap. S. Nichol. „habuit a scripto D. operaio libr. 60 sold. 6. „den. 8. quos ab opera recipere debebat pro „azurro et aliis coloribus, colla ovis et aliis „rebus per eum emptis et positis in picturis et „reactis picturarum per eum et socios actenus „factis ut plenius et latius declaratur „in quadam vachecta inpeñata (beschrie„bener Einband) in cubèta prioris libri."

Hier hätten wir nun die von dem Sekretär aufbewahrte Nachricht des Einbandes, die er unabhängig von der angeführten Stelle, die ihm entgangen, aufgeschrieben hatte, und es ist demnach fast kein Zweifel, daß Franciscus von Volterra der Meister der Geschichten des Hiob ist. Indeß will ich doch die wenigen Zweifel nicht verschweigen, die ich habe. Der erste ist, daß die ersten Zahlungspartiten an Francisceus von Volterra schon im April 1570 vorkommen, den zweiten geben die genannten „Eier und Leim" in Verbindung wirklicher Freeken. Letztern betreffend könnte nun Franciscus eine besondere Behandlung gehabt haben, wenn nicht gar „reacta picturarum" Retouchen bedeuten, die in Tempera aufgetragen wären, worüber ich Sprachforscher entscheiden lassen muß. In Bezug auf erstern Zweifel indeß bleibt mir nichts übrig, als anzunehmen, daß das „incommenciata" in der Notiz des Sekretärs, die in keinem Fall eine wörtliche Abschrift der alten auf dem Deckel ist, eine blos zufällige Verwechslung mit „facta" ist, indem jene Nachricht die erste gewesen, die er überhaupt gefunden über die Gemälde des Hiob, übrigens aber genau mit dem 4. August die Zahlungen an Francesco und seine Gehülfen wieder beginnen.

Ich gebe das Ganze, wie es sich mir ergeben, hoffend, einmal Arbeiten des Francesco von Volterra zu finden, die den Zweifel entscheiden. In seiner Vaterstadt ist leider nichts von ihm bekannt, sogar sein Name wurde es erst durch mich den dortigen Kunstforschern, Maffei und Guarnacci; doch ist es auffallend, daß das Gebäude im 2ten Bilde des Hiob, das man für den Palazzo vecchio in Florenz hält, eine eben so große Aehnlichkeit mit dem in Volterra hat. Vasari nennt übrigens unter den Schülern Giottos (und zu denen muß man den Urheber der bezeichneten Bilder sicherlich rechnen) einen Francesco, von dem er weiter nichts anzugeben wisse.

Nun sehen wir im Jahre 1386 *) den Antonio Venezlano beschäftigt, die Geschichten des h. Ranierus fortzusetzen, sowie Verzierungen um ältere Bilder malen, **) der Kapelle, die er später im Dom gemalt, und die leider überweißt ist, nur nebenher zu gedenken. ***) Die neben anstehenden Geschichten des heil. Ephesus und Potitus sind vom Spinello Aretino im Jahre 1390 angefertigt, †) wenigstens ist 1392 schon von den 3 ersten Bildern als vollendeten die Rede. Dieß war die Zeit des Operajo Parasone Graffo, eines Mannes, der, wie es scheint, sich die besondere Aufgabe gestellt, als Kunstmäcen zu glänzen. Er hat denn auch — anderer Dinge zu geschweigen — den Orvietaner Pietro di Puccio berufen, die Geschichten der Genesis an der Nordwand zu beginnen, über welche ich früher ausführlichen Bericht erstattet. Die Westwand, die — ich habe nicht erfahren können, in welcher Zeit — einmal dem Einsturz nahe war, ist durch eine Vormauer gerettet, aber kein Mensch weiß, ob sie jemals gemalt gewesen. Neben und unter den Gemälden Pietros beginnen nun die reichen und zierlichen Arbeiten des Benozzo Gozzoli, deren großen Verdiensten fast nur das eine fehlt, al fresco gemalt zu seyn, da unaufhaltsam die nur in Tempera auf die Mauer aufgetragene Farbe sich abblättert.

*) Entr. Msc. dell' Opera del Duomo di Pisa 1386 am 10. April. (Die Bücher sind schlecht geordnet, man wird die folgenden Notizen im Jahrgang 87 zu suchen haben.)

Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis habuit et recepit die 10 Aprilis a scripto domino operajo dante ut supra pro pictura trium storiarum inferius St. Ranieri in campo sancto cum suis coloribus et expensis ad rationem florenorum 70 pro qualibet storia. libr. 735.

**) L. c. u. A. p. 79. Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis habuit et recepit die scripto domino operaio dante ut supra pro coloribus per eum emptis pro faciendo fieri in campo sancto imbaçamentum libr. 10. sold. 13. Und bald darauf ..... pro se et duobus discipulis pro diebus 4. quibus laboraverunt ad pingendum in campo sancto pro imbaçamento de supra scripto purgatorio, inferno et paradiso et aliis storiis ad rationem sold 65. libr. 13. den. pis. etc. etc.

***) L. c. Im Aug. des J. 1386 (dem Buch nach, allein wahrscheinlicher 87, da im August 88 er unter dem gleichen Titel wieder bezahlt wird). Antonius Francisci de Venetiis commorans Pisis in capitolo S. Nicholi habuit et recepit ut supra die 16 Augusti a suprascripto domino operaio pro pictura capello organorum pis. majoccl. ad omnes suas expensas libr. 46. sol. 5.

†) Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias sancti Ephisii et Potiti in campo sancto ad interrogationem mei Andreae notarii etc. fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Como de Calmulis operario libr. 252. sold. 17. den. pis. et fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Parasone Grasso olim operario dicte opere antecessore d. Coli libr. 292. et sold 3. den. pis. itaque in totum

Es ist eine gedankenlos entstandene, und eben so weitergetragene Meinung, Benozzo habe diese ungeheure Arbeit von 23 großen und reichen Compositionen allein in 2 Jahren vollendet. Eben so ist eine falsche Nachricht, daß Benozzo mit der Anbetung der Könige über der ersten Kapelle gewissermaßen zur Probe angefangen. Das Wahre ist, daß er am 4. Mai 1469 a1yl. pis. die Caparre empfangen, sieben Bilder im Campo santo zu malen, daß ihm darauf im Januar desselben Jahres die Weinlese des Noah mit 66 fl. und 2 tersi larghi bezahlt wird, und daß er ohne Unterbrechung fortfährt, bis ihm am 11ten Mai 1485 für die Geschichten Davids und den Besuch der Königin von Saba die letzten Raten ausgezahlt werden, daß er mithin 16 Jahre lang an den bezeichneten Werken gearbeitet, nach Verlauf welcher Zeit er vom Tode abgerufen zu seyn scheint. *)

Alterthümer.

Beim Anlegen des Leinpfades an der Mosel unweit Koblenz ist man, gleich oberhalb des Dorfes Bruttig, wenige Fuß unter der Erde, auf Ruinen einer römischen Niederlassung gestoßen. Das merkwürdigste ist, daß das Gemäuer vom flachen Ufer in den Berg hineinführt, so daß es den Anschein hat, als wäre das Ganze durch irgend eine Revolution von einem Berge überschüttet worden. Es werden weitere Nachgrabungen angestellt, welche für die Geschichte viel Interessantes an den Tag zu fördern versprechen.

Das Dorf Silchester in Hampshire, das gegenwärtig 400 Einwohner zählt, liegt nach Camden in der Mitte des Raumes, den einst das Caer-Segont der Brettonen oder die Hauptstadt der Segontiaci einnahm, eines Volkes, das derselbe Gelehrte zu Grenznachbarn der Atrebatii oder Bewohner von Berkshire macht. Diese Meinung wurde durch eine gegen das Ende des 18. Jahrhunderts gefundene Inschrift bestätigt; dagegen war man noch immer über den Namen, den die römischen Kolonisten dieser Stadt beilegten, in Ungewißheit: nach Camden hieß sie Vindonum oder Vindornis, nach Andern Calleva. Wie dem auch sey, die Stadt wurde von dem Sachsenhäuptling Ella von Grund aus zerstört, und auf den Trümmern erhob sich nun Silchester. Noch sieht man an mehreren Stellen die Mauerspuren der alten römischen Befestigungen, und Nachgrabungen von verschiedenen Seiten hatten eine ziemlich reiche Ausbeute von Alterthümern geliefert, als im vergangenen Monat Februar Hr. J. Coles die noch ziemlich gut erhaltenen römischen Bäder entdeckte, in denen man noch jedes einzelne Gemach erkennen und den Gebrauch, zu dem es bestimmt war, errathen kann. Die Mauern haben über 3 Fuß Dicke, und man fand im Innern eine beträchtliche Menge zerbrochener Fensterscheiben, deren Glas voll Blasen und auf der Oberfläche rauh wie Holz anzufühlen war. Noch merkwürdiger war die Entdeckung eines menschlichen Gerippes in der Natatio oder dem kalten Bad, und 200 römischer Münzen, die in den Bleiröhren versteckt waren, durch die das Wasser hineingeleitet wurde. Wahrscheinlich hatte einer der Einwohner bei der Plünderung der Stadt sich hieher geflüchtet und in der Eile seinen Schatz in die Wasserleitung verborgen. Aber von dem Schwerte der Barbaren erreicht, war er unter den Trümmern des Gebäudes begraben worden. Ein treuer Hund mußte sein Loos getheilt haben, denn man fand neben ihm den Kopf eines solchen Thieres.

Der Inspektor der historischen Alterthümer zu Paris, Hr. Vitet, hat sich während des Monats Juni mehrere Tage zu Bordeaux aufgehalten. Seine Reise beabsichtigt die Auffindung und Untersuchung der merkwürdigsten Reste der Vorzeit in jener Stadt und Umgegend. Die Kirchen S. Severin, S. Andreas, vom h. Kreuz dürften einen vorzüglichen Theil seiner Studien der mittelalterlichen Kunst ansprechen, und man hofft, daß er auch den übrigen in dieser Hinsicht ausgezeichneten Provinzen des Reiches dieselbe Anerkennung verschaffen werde, wie in seinen Werken über die Normandie diesem Theil des französischen Nordens.

In London fand man vor Kurzem bei Abtragung alter Gebäude eine Steinplatte, zwei Fuß lang und eben so breit, auf deren unterer Seite folgende lateinische Inschrift, mit bildlichem Schmuck umgeben, beides sehr gut erhalten, steht: DEO SANCTO SERAPI TEMPLVM A SOZO FECIT CL HIERONYMIANVS LEG LEG VI VICT. Bekanntlich wurde die Legio sexta der Auszeichnung wegen victrix genannt.

Zu Oberbronn im Elsaß hat ein Arzt vor Kurzem eine Menge Grabmäler, Urnen, Münzen und Mercuriusbilder entdeckt und läßt immer noch fortgraben. Ein weites römisches Lager scheint sich an dieser Seite des

ambas predictas summas fuit confessus se habuisse et recepisse in totum usque ad hunc infrascriptum diem pro eius salario et mercede trium ystoriarum per eum de sancto Ephisio picturum in campo sancto ad rationem flor. 50 de auro pro qualibet ystoria secundum quod concorditer tunc dixerunt flor. 150 de auro, qui reducti ad libras ad rat. libr. 3. sold. 10. pro quolibet floreno sunt libre 525 den. pis. Actum etc. Vasari nennt diese Arbeiten die besten des Spinello, hat aber entweder die in Siena, oder erstere nicht gesehen, denn diese sind wirklich ganz mittelmäßig; so wie denn auch des Antonio Arbeit zu den unbedeutenden dieser Periode zu zählen ist.

*) Ich habe die betreffenden Documente nicht aus den Büchern des Archivs ausgezogen und verweise in Beziehung auf sie auf das früher genannte Werk des Pf. Clampi.

L.

Gebirges bis fast zwei Stunden in die Ebene hinein erstreckt zu haben. Auch in der Umgegend wurden schon analoge Entdeckungen gemacht. Eine genauere Beschreibung und Erklärung des in Oberbrunn Gefundenen ist versprochen.

In Italien sind an mehreren Punkten mit glücklichem Erfolge Nachgrabungen veranstaltet worden. Baron Beugnot ließ in dem Begräbnißplatze der altberühmten Stadt Vulcia nachgraben und entdeckte nach vierzehn Tagen eine der schönsten Grüfte. Unter der Ausbeute, die darin gefunden wurde, nennt man eine bronzene Vase von ungeheurer Größe und mit emblematischen Basreliefs von Silber verziert; ferner zwanzig gemalte Vasen, von denen sich zwei durch die Schönheit ihrer griechischen Malereien sowohl, als auch vorzüglich dadurch auszeichnen, daß dabei in etruriſcher Schrift die Namen der Figuren angegeben sind. Auf einer der schönsten von diesen Vasen sieht man die Penthesilea, den Ajax und einen Genius oder Lar der Unterwelt, ein furchtbares Gespenst mit einem Hammer in der Hand, mit dem Namen Charon bezeichnet. — Bei einer andern Ausgrabung, *) die der Chevalier Manzi bei Corneto, der alten Tarquinia, veranstalten ließ, wurden drei Grüfte aufgefunden. Bekanntlich besteht die Nekropolis dieser einst so berühmten Stadt aus einer Menge von Grotten, die trotz der Raubsucht der Barbaren noch immer herrliche Malereien, Basreliefs, Bronzearbeiten, Vasen und Inschriften in etruriſcher Sprache enthalten. In der ersten dieser Grüfte, deren Eingang gegen Mittag gerichtet ist, erblickt man auf einem Gemälde einen Todten, der zwischen zwei Frauen auf einem Bette liegt; die eine derselben befindet sich zu seinen Häupten mit fliegenden Haaren, die andere zu seinen Füßen, den einen Arm erhoben; beide scheinen im Begriffe, ihn mit einem rothen Mantel zu bedecken. Eine vierte Figur, mit einem etruriſchen Namen bezeichnet, steht gleichfalls zu seinen Häupten. Auf der übrigen Mauer sind Tänzerinnen, Trinker und Flötenspieler abgebildet, die wohl auf den der Bestattung folgenden Leichenschmaus hinweisen. Der Bart der Männer ist zugespitzt, die Gesichter sind eckig und der Styl überhaupt alt. Die zweite Grotte, mit ihrem Eingang dem der vorigen entgegengesetzt, ist viereckig wie die Unterwelt und das alte Templum; die Gemälde sind verwischt oder entstellt, bis auf eine Frauengestalt, in prachtvollem Gewande und mit einem Mantel angethan, auf dessen Rand eine lange etruriſche Inschrift zu lesen ist. Die dritte Gruft gehört zu den merkwürdigsten; sie ist rechtwinkligt, und das flache Gewölbe wird von einem Pilaster getragen, der ein kleines sehr zierlich gearbeitetes Capital hat. Die Wände sind mit Figuren von natürlicher Größe bemalt; auch das Gewölbe ist mit Malereien bedeckt und verräth eine schon mehr in der Kunst fortgeschrittene Zeit. Mauern und Pilaster sind mit etruriſchen Inschriften bedeckt.

*) Vergl. Kunstbl. Nro. 54, S. 156.

Neue Kupferstiche.

Ste. Marguerite, dessiné et gravé d'après le tableau original de Raphael par le Bar. Boucher Desnoyers. gr. Fol. 10 fl.

Es thut uns leid, sagen zu müssen, daß dieses neue Blatt des Baron Desnoyers den Blättern des Bürgers Augustin Desnoyers weit nachstehe. In seiner belle jardinière, in der Vierge au siège in der Madonna del perce, in der Visitation u. a. hatte er früher eine genauere Bekanntschaft mit Raphael an den Tag gelegt. Bekanntlich gibt es von dem Gemälde zwei, blos in Nebensachen etwas von einander abweichende Exemplare, das eine in Wien, das andere in Paris. Jenes wurde in neuerer Zeit von dem wackern Stahl gestochen, und bei der eilfertigsten Vergleichung kann kein Zweifel seyn, ob hier der Preis dem Deutschen, oder dem Franzosen gebühre. Die Zeichnung in dem Stiche des Letztern ist, um gelinde zu reden, sehr vernachlässigt. Der obere Theil des Kopfs und die Nase sind verfehlt, die Schatten im Gesichte und am Halse zu hart, die rechte Wange ist flach, doch allerdings der Mund schön. Aber was soll man zu diesen ungeformten Armen und Händen und zu diesen wunderlich modellirten Füßen sagen, zu dieser über die Schulter fallenden Locke, die vom Halse absteht, als wäre sie von Metall? Der untere Theil der Figur erscheint offenbar zu lang gegen den obern, und zwischen Leib und Schenkel fehlt die Verbindung. Auch dürfte das Licht auf dem dunkeln Gewande zu hell seyn. Stahl hat sein Urbild in jeder Beziehung besser verstanden, nur dürfte eine leichte Tinte von Sensualität um den Mund seiner Margaretha Tadel verdienen, falls er darin vom Originale abgewichen. Inzwischen möchten wir dieß nicht geradezu behaupten, da Raphael überhaupt von Beimischung sinnlicher Reize sich selbst bei seinen Madonnen nicht immer frei zu erhalten gewußt. Dagegen hat das Antlitz der Jungfrau bei Desnoyers einen Ausdruck von Schüchternheit und Aengstlichkeit, während im Original sich die Ruhe und das heitere Vertrauen der Unschuld unverkennbar aussprechen.

Was die Führung des Grabstichels in diesem Blatte betrifft, so erkennt man darin die geübte Hand des Meisters. Doch fehlt die Ueberlegung, das Bild hat etwas Unruhiges, der Künstler scheint bei seiner Arbeit mehr auf das Einzelne, als auf die Harmonie und Wirkung des Ganzen geachtet zu haben.

—ber.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 70.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 29. August 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

Auf dem Wege zum Redoutensaale beobachtete ich verstohlen unsern Hypochonder. Er bemerkte es und mochte in meiner Seele lesen, wie ich in der seinen. Säuerlich lächelnd äußerte er: Ich verstehe deinen Blick, Kunst-Jüstemilianer! und will nicht läugnen, daß es mir immer ein wenig bänglich wird, wenn ich mich einer solchen modernen Bilderwelt nähere. Was kann ich dafür, daß mir in der Regel das Alte besser behagt, nämlich das Rechte? Schon ein einzelnes neues Bild kann mich beängstigen. Wenn mich der Maler gegen das noch umgewendet Angelehnte hinführt, so sage ich mir: Nun da werden die wieder die Regenbogenfarben „a la Joko" in's Auge brennen! Und nun ein Collegium von solchen Bildern!

Unser dritter Mann, der Sanguinikus, lachte und schob den Griesgram vor sich her. — Der Saal war kaum erst geöffnet worden und der Zudrang in dieser Vormittagsstunde nicht so stark. Wir fanden die Beleuchtung besser, als wir nach den von einigen Künstlern vernommenen Klagen erwartet; — für manche Bilder sehr günstig, für die wenigsten ganz unvortheilhaft, da der Saal nach Nordwest liegt und durch seine großen Fensteröffnungen Helle genug hat. Bei größern Tableaus muß man den Standpunkt ändern, auch wurde in diesen Tagen für die Mehrzahl ein Tausch der Plätze angeordnet.

Ein Bild — bemerkte H. — ist mir eigentlich nur dann, was es seyn kann, wenn ich dasselbe als Einziges und im besten Lichte betrachte. Das weiß jeder Liebhaber und Besitzer von Malereien wohl, und wenn er sich eines solchen recht innig erfreuen will, so verschließt er allem überflüssigen Licht den Eingang in sein Zimmer und stellt das Bild so, daß es, während sein Auge in einer angenehmen Düsterheit ruht, ihm hell entgegenleuchtet.

Wir verweilten lange genug, um auf- und niederwandelnd uns nach und nach zu orientiren. Bei dem größten „historischen" Bilde: „Christus mit den Jüngern auf dem See Genezareth im Sturme" darstellend, vom Maler Dieterich aus Biberach, pflanzten wir uns auf und widmeten ihm von nun an unser ungetheiltes Interesse, weil es uns alsbald als das in verschiedener Beziehung bedeutendste im historischen Fach erschienen war.

H. wollte sich nach einer Weile vom Herzen reden, was ihn störte, drückte; allein S. ließ ihn nicht zum Worte kommen. Ei, so laß uns doch — sagte er — zuerst schauen, was das Gemälde ist, ehe wir uns bewußt werden, was es nicht ist, seyn könnte! Das war mir ganz recht. Ist es nicht — fügte ich bei — eine Luart selbst gebildeter Menschen, und die kann Einer ganz los wird, daß wir sogleich auf die aus dem Werk heraustretenden Mängel losfahren und uns so den Genuß der Tugenden desselben versauern?

S. war ganz selig. Seht — rief er enthusiastisch — welch ein richtiger poetischer Sinn! Derjenige Moment ist ergriffen, der am meisten unsere Einbildungskraft, unser Gemüth beschäftigen kann. Die Gefahr der Schiffenden ist groß, nahetretend. Diese entsetzliche Woge droht den Kahn zuzudecken. Aber die Jünger sind sehr verschieden davon ergriffen. Die äußersten Affekte sind durch die künstlerische Behandlung und Haltung in den Hintergrund gerückt, gegen den farbenhellen Vorgrund her ist schon mehr Besonnenheit; im Johannes ist sie in Mehmuth getauchtes Vertrauen, im Petrus wird sie, wie es dem Steuermanne geziemt, zur gefaßten, angestrengten Aufmerksamkeit auf den Moment. Der Herr liegt in harmloser, tiefer Ruhe.

Der Erwachte, den ungestümen See Bedräuende wäre ein weniger poetisch reicher Gegenstand der Kunst gewesen; die mannichfaltigen, ihrer bekannten Individualität entnommenen Gemüths-Aeußerungen der Jünger waren dann so gut wie ausgelöscht; sie stannten dann Alle ein Ereigniß, ein Wunder an, das man nicht malen konnte; denn ein vom Sturm in Ruhe übergehendes Gewässer, wer will dieß darstellen?

Wir wollen — wandte ich ein — nicht eben behaupten, daß nur dieser Moment allein malerisch war. In einem Cyklus von Bildern aus einer Geschichte, die in der Phantasie der Nationen als bekannt vorausgesetzt werden kann, ruft wohl jede gelungene Darstellung auch das Vorangegangene und Folgende auf. Aber wo ein Meister nur mit einem einzigen Hauptbilde vor uns auftreten kann, da thut er wohl, den fruchtbarsten Moment zu wählen.

Wohin nun — fuhr S. fort — reihen wir dieses bedeutende Werk im allgemeinen Kunstsaale der Geschichte ein? welcher Schule nähert es sich, gehört es an? aus welcher Kunst-Tradition ist es entstanden? mit welchen Elementen der Vorzeit ist es genährt, durchdrungen?

Ich verbitte mir — rief H. — jede Vergleichung! Ihr kommt mir sonst von Aehnlichkeiten mit Raphael, Titian, Correggio. — Warum sogleich das? — wandte ich ein. — Ein rechter Künstler der neuern Zeit muß ohne weiters die Bestrebungen aller großen Meister der alten Zeit in sich, freilich nach seiner Art und Kraft, zu vereinigen trachten. Ihr werdet nicht läugnen, daß in der Conception des Ganzen, im Grundgedanken, in der Composition als äußerer Erscheinung desselben, in der Zeichnung, in Würde und Ausdruck der Köpfe, der Bewegungen Etwas ist, was an die besten Alten erinnert; sodann werdet Ihr auch wohl der Färbung, der Kraft des Colorits, dem Ernst dieser gebrochenen Töne, der Heiterkeit und Farbenlust dieser Lichtseite Gerechtigkeit widerfahren lassen; endlich ist die Haltung, das Helldunkel, das perspektivische Vorreten und Zurückweichen dieser bedrängten Schiffsgesellschaft gewiß auch anzuerkennen.

So Ihr nur mit keiner fatalen Vergleichung des Neuen und Alten kommt — sagte H. — so athme und rede ich schon freier. Was eine Zeit aus ihrer innersten, reinsten, gesteigertsten Kraft gebiert, das ist und bleibt unvergleichlich, und so ist in jedem classischen alten Werk ein Etwas, das nie und auf keine Weise wieder zur Darstellung zu bringen ist, außer etwa durch die sorgsamste, einem Abdruck vergleichbare Nach- oder Nocheinmal-Bildung. Welches neuere Dichterwerk vom ersten Range könnte mit einem Gedichte der Vorzeit verglichen werden? in Form oder Stoff ist es ein ganz anderes Geschöpf. Jeder Dichter, jeder Künstler ist aus seiner Zeit, für seine Zeit, und kann nur aus den Elementen seines Zeitalters verstanden werden. Es ist eine unübersteigliche Kluft befestigt zwischen Jetzt und Einst. Auf dieses Zugeständniß kapitulire ich mit Euch. Laßt es dabei und ich will Euch einen Genuß an modernen Werken nicht verkümmern.

Wenn ich — fuhr er nach einer Weile stiller Beschauung fort — die von Euch behauptete Vereinigung der Vorzüge der Alten durch die Neuern auch als Versuch zugeben will, so liegt eben darin, daß ein Künstler allseitig für sich zu leisten wagt, was den besten Alten nur theilweise, jedem Einzelnen durch die ganze Richtung seines Lebens und Strebens gelungen, nämlich eine Virtuosität in sich aufs-Höchste auszubilden, die Unmöglichkeit, in einer kunstarmen, kalten Zeit, unter allen erdenklichen Zerstreuungen und Verlockungen, die Totalität jener Vorzüge in sich zu vereinigen. Wer seine Steine in die Breite verbaut, der muß auf die Höhe verzichten.

Wir schwiegen und schonten die oft herben Empfindungen unsers Hypochonders. Einige Ableitung der Gedanken gewährten die benachbarten kleinern Bilder, die den gemalten Sturm wie junge Delphine umkreisten.

Bald zog uns aber H. wieder zu diesem zurück. Ich sehe nicht ein — äußerte er — warum wir uns jetzt nicht auch deßjenigen bewußt werden wollen, was vielleicht an dem Bilde anders, wohl auch besser seyn könnte. Je entschiedener der Künstler, desto weniger horcht er während des Schaffens auf die Meinung Anderer; er bringt sich von gewissen Intentionen nicht ab und nimmt im Fortbilden Störungen mit auf, verwebt sie organisch mit dem Treffenden, wie der Mensch von Charakter oft gutem Rath aus dem Wege geht und dennoch etwas Tüchtiges leistet, obwohl es mit gewissen Eigenthümlichkeiten und Schwächen durchsetzt ist.

Lassen Sie hören, grämlicher Kritikus! — rief S. — wenn Sie nicht mit dem ungetrübt frohen Gefühle von diesem Tableau gehen können, wie überaus erwünscht, kräftigend es sey, wenn ein neuerer Künstlersich eines solchen Stoffes bemächtigt, ihn so gediegen, so harmonisch, so ernst und lieblich durchbildet. Denken Sie an die besten alten Werke und fragen Sie sich, ob irgend eines sich ohne allen Anstoß, ohne Bedenken anschauen und genießen lasse, eben wie wenn sich ein Gast mit lebhaftem Appetit an eine herrlich besetzte Tafel lagert. Denken Sie sich, daß Ihr Bruder, Ihr Sohn so ein Werk aufgestellt hätte.

Wenn ich — sagte H., ungeschreckt durch solche ihm auferlegte Beherzigungen — mit einer Leistung mich befreunden soll, so muß es mir erlaubt seyn, sie in mir auf's Neue zu bearbeiten, in mich zu übersetzen, dazu, davon zu thun, sie auf und ab zu wägen. Ich mache es mit den Vorfällen des Lebens nicht anders. Wie vermöchte ich die Aergernisse, die Anfechtungen, die Zerwürfnisse von Außen und Innen zu ertragen, wenn ich nicht über sie denken, sie genetisch begreifen, das Gesetzmäßige, das Allgemeine daraus ziehen, sie in meine Ansicht der Weltdinge gleichsam einbuchen dürfte. Es ist das Einzige, wodurch ich mich von der mich verfolgenden Unruhe befreien, wodurch ich Lieb und Leid zum Abschluß bringen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Cornelius ist vermuthlich einem bestimmten Vorbilde gefolgt, und insofern mit dem Ernste seines Strebens hinlänglich entschuldigt. Er mag aber darin etwas zu weit gegangen seyn, da sich das Auge nicht wohl mit seiner Lösung der Aufgabe vertragen kann. Es muß ferner abwärts, wahrscheinlich in den Längenbeziehungen zwischen Bein und Schenkel, einiges Mißverhältniß Statt finden; denn füllt die Anschauung von unten bis zu den Hüften den bezeichneten Raum gehörig aus, fortlaufend an dem Maaße reiner Vergleichung, die Ausbiegungen der Kniee mit ihrem versteckten Pins eingerechnet, so wächst Christus über die graudiose Höhe der Nebengestalten noch hinaus. Das Mißverhältniß ist keineswegs auffallend, aber doch bemerklich und könnte nöthigenfalls mit mathematischer Evidenz erwiesen werden. Vielleicht hat Cornelius dabei eine Norm vor Augen gehabt, die zum Theil an die byzantinische Darstellungsweise erinnert; übrigens kann er sich auf das herkömmliche Künstlerverfahren stützen, das lieber, wenn Eins seyn soll, in der fraglichen Sache etwas zu viel, als zu wenig thut. Die Richtigkeit des Maaßes ist deßhalb bei Christus von ungewöhnlicher Wichtigkeit, weil in ihm jede Idee der Vollkommenheit, auch die der äußerlichen Erscheinung, ihren Abdruck finden soll. Dem Vernehmen nach wird das Kreuz Christi bei der Ausführung des Freskogemäldes so beträchtlich erhöht, daß dadurch jeder Einwurf gegen die Harmonie des Ganzen wegfällt. Ref. beschränkt sich daher auch in seinem Urtheile auf dasjenige, was er sah, und will der Zukunft keineswegs rechthaberisch vorgreifen. Der Ausdruck des Erlösers hat geistige Klarheit und sittliche Würde, aber nicht jene Weihe des Religiösen, worin Göttliches und Menschliches geheimnißvoll zusammenfällt. Es wäre unbillig, ja beinahe grausam, von Cornelius, so hoch er mit Recht in der Achtung der Kunstwelt steht, die befriedigende Erfüllung einer Anforderung zu verlangen, die völlig über das gesammte Vermögen unserer Tage hinauszugehen scheint. Overbeck wird Niemand Innigkeit des religiösen Gefühls absprechen, aber die Herrschaft der religiösen Anschauung ist auch in ihm noch nicht so weit gediehen, wie eine seiner Zeichnungen deutlich beweist, um der Darstellung eines Christus zu genügen. In außerordentlichen Dingen reicht ein ernstes Wollen hin, und dieses hat Cornelius rühmlich bewiesen. An den Händen des Heilandes dürfte jemand, der kritteln wollte, die Vorzeichen des eintretenden Todes vermissen; die Finger leben noch zu sehr, könnte er sagen, man bemerkt in ihrer Haltung zu wenig schmerzliche Erschlaffung.

Es erübrigt noch, Einiges über die symbolische Auffassung anzumerken. Seit Friedrich Schlegel ist darüber viel gedacht und geschrieben worden; dennoch will sie immer nicht zu einer künstlerischen Consequenz kommen, obwohl gerade diese eines von den Hauptmitteln ist, der germanischen Schule Bestand und Fortgang zu sichern. Mehrere öffentliche Mittheilungen haben einstimmig die Behauptung wiederholt, es sey die Absicht des Meisters gewesen, in der Kreuzigung Seeligkeit und Verdammniß als den eigentlichen Angel des Ganzen darzustellen. Daran läßt sich füglich zweifeln. Der Anblick der beiden Missethäter und ihrer symbolischen Nebengestalten hat unstreitig zunächst jene Meinung in Umlauf gebracht und Cornelius eine Abzweckung untergeschoben, die er schwerlich als Hauptsache ansah, und dafür auch gar nicht ansehen durfte. Die Kreuzigung der beiden Missethäter neben Christus ist von der Geschichte selbst als ein Symbol behandelt, das für sich ganz allein ohne weitere Zugabe mit der tiefsinnigsten Allgemeingültigkeit redet. Cornelius hat noch mehr veranschaulichen wollen; das kann man gelten lassen, und als geistreiche Auslegung ist es an seinem Platze. Allein die höchste Idee der Kreuzigung liegt nicht im Ausdruck der Seligkeit und Verdammniß, sondern in dem Begriffe der Erlösung. Es ist vollbracht! — dieß letzte Wort Christi, ist der wesentliche Inhalt der Kreuzigung, zu welchem Seligkeit und Verdammniß ihre angewiesenen Beiträge liefern. Der Künstler, welcher jenes erhabene Wort in dem Antlitze und der Gestalt des Heilandes auszudrücken such

legt, die kein Nimbus zu ersetzen vermag. Schön kann derselbe an und für sich nicht heißen und die Dornenkrone dürfte gegen ihn, zweckmäßig angebracht, auch in dieser Beziehung nicht nachstehen. Wie ganz anders aber vermittelt sie den geistigen ewigen Zusammenhang zwischen Himmel und Erde, Es steht dahin, ob Cornelius nicht besser gethan hätte, die beiden Missethäter nicht so reich zu bedenken, dafür aber lieber den Raum über dem Kreuze mit den Erfindungen seines fruchtbaren Geistes zu schmücken, für den Zweck, den Gedanken der Erlösung bis über die Gränzen der sichtbaren Endlichkeit hinaus zu verfolgen. Unserer gegenwärtigen Bildung würde dieß, wenn es auch in Gestalt einer Neuerung erschienen wäre, immer noch weit eher zugesagt haben, als die teufliche Verkappung. Sie ist an und für sich so höchst vortrefflich gerathen, daß es wirklich Mühe kostet, ihre Statthaftigkeit zu läugnen. Aber in der Verbindung tritt sie denn doch etwas zu grell hervor. Der sprudelnde Witz läßt sich in seiner Ueberfülle mitunter zu sehr gehen und muß dann nachher bei den trocknen Gesellen dafür büßen; etwas Aehnliches ist der Originalität des Meisters bei seinem classischen Teufelsexemplar begegnet. Cornelius kann sich darüber leicht beruhigen mit dem allgemeinen Schicksale humoristischer Glücksöhne.

Der glänzendste Vorzug der Komposition ist ihre historische Fülle und Klarheit. Es läßt sich von ihr ohne Schmeichelei sagen, daß darin, Einiges abgerechnet, was anders seyn könnte, die künstlerische Einsicht des Jahrhunderts auf das Vortheilhafteste hervorleuchtet. So übt z. B. die Hinausversetzung des Gegenstandes in die Ferne, wo sie gelungen ist, ohne der Empfindung Abbruch zu thun, eine ganz eigene Gewalt auf das Gemüth aus, die zwar nicht so lebhaft durchdringt, als die unmittelbare Vergegenwärtigung, hingegen nachhaltiger wirkt, und einer wahrhaft historischen Darstellung der unermeßlichen Thatsache weit mehr entspricht als vorlautes Pathos. Eine eigenthümliche Stärke besitzt unser Künstler in der Deutlichkeit des Vortrages, in dem Nachdruck der Bestimmtheit, womit er in die Einzelheiten eingeht und sie dem jedesmaligen Charakter zubildet und unterwirft. Die Darstellung der Kreuzigung erneuert in dieser Hinsicht sein längst anerkanntes Verdienst. Würde, Großheit des Styls führen den Vorsitz, wogegen kleine Unebenheiten bekanntermaßen nichts Erhebliches beweisen, da sie sich in den Werken der größten Meister finden, und vollkommen überhaupt nur dasjenige menschlicherweise heißen kann, was, wie Winckelmann sagt, die wenigsten Fehler hat. Der Karton der Kreuzigung nahm auf der Ausstellung unter seinen Brüdern dieselbe Stelle ein, welche Overbeck's Werk unter den historischen Bildern behauptete. Möge der Geist des Meisters die Hand würdig beseelen, die künftig berufen wird, auszuführen, was jener entworfen hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die Madonna S. Sixto nach Raphael von der Gallerie zu Dresden.

Unter den vielen Wiederholungen, welche nach dem vortrefflichen Meisterwerk Raphael Sanzio's aus der Dresdner Gemäldegallerie durch Kupferstich oder Lithographien seit einiger Zeit der Kunstwelt mitgetheilt wurden, ist eine sehr wohlgelungene die, welche die Ferdinand Ebner'sche Kunsthandlung in Augsburg durch Hrn. Fr. Hanfstängl in der Größe des Müller'schen Kupferstichs besorgen ließ, und wobei zugleich der Künstler, die nach der von Palmaroli geschehenen Restauration hervorgegangene, früher durch die Einrahmung des Bildes verborgen gewesene Draperie, die dem Ganzen seine ursprüngliche Form gibt, mit angegeben hat.

Herr Hanfstängl, welcher als tüchtiger Lithograph bekannt ist und zugleich neben einer schönen technischen Ausführung das Geistige und Markige des Pinsels in seinen Lithographien auszudrücken weiß, entspricht auch in dem neu gelieferten Blatt vollkommen den Forderungen der Kunst, indem er neben Treue im Ausdruck der Charaktere dem Ganzen eine gewisse Kraft und Klarheit verlieh und damit eine freie, nicht ängstliche Ausführung verband, die das Blatt zu einem der gelungensten in der Lithographie machen und Raphaels herrliches Werk auf's Neue den Kunstfreunden empfehlen.

Der Subscriptionspreis in der Ebner'schen Kunsthandlung ist 4 fl. 12 kr. auf chinesisch Papier 6 fl.

Frenzel.

Carl I. dreiseitiges Bildniss von van Dyck.

Das von van Dyck von drei Seiten gemalte Bildniß des unglücklichen Königs Karl I. von England, welches, wegen der von Bernini zu fertigenden Büste, von van Dyck vollendet wurde, und worüber im Kunstblatt 1833 Nr. 36 eine Notiz und Anekdote zu lesen, ist von dem berühmten englischen Kupferstecher William Sharp trefflich in Kupfer gestochen, im Jahre 1817 erschienen. Das Blatt ist gr. Fol. Format und gehört auf dem Continent zu den Seltenheiten. Es gehört zu dem Werk der berühmten Bildnisse nach großen Meistern, welches durch Buchanan erschienen ist.

Frenzel.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 71.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 3. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

Ich verstehe unsern H. aus mir; — sagte ich — es ist ein philosophisches Erlösungswerk. Er findet die Wunden des Lebens im Bad der Reflexion, des Gedankens, im Reiche des Wahren und Schönen, des Allgemeinen ausgeheilt.

Er nickte beifällig und fuhr freundlich fort: Wenn das Wasser hier einen so bedeutenden Antheil an dem Begeguß hat, und die Hälfte der offenen Scene einnimmt, so wünschen wir billig, daß es mit einer eben so sinnlichen Wahrheit zu uns spreche, als das Schifflein mit den Gefährdeten. Hier sieht nun mein inneres Auge statt dieser fast symbolischen Woge unbeschadet der pittoresken Haltung deren mehrere über- oder hintereinander sich wölben. Die Lenkung des Schiffs, sein Erhalten über den Wellen könnte den kleinern Theil der Jünger etwas mehr beschäftigen; die Gefahr würde uns noch näher gebracht. Das Antlitz des Herrn, so schön es seyn mag, hätte ein älterer Meister wohl nicht so ganz dem Zuschauer zugewandt. Wer weiß, ob unsere Einbildungskraft nicht leichter in den Glauben, den Gottmenschen zu sehen, einginge, wenn sein Angesicht nur etwa zur Hälfte sichtbar wäre. Der Maler hat sich des Größten erkühnt und ihn porträtirt und überdieß schlafend, wo die Seele des Auges, der aus ihm strahlende Geist, nicht zur Anschauung gebracht werden konnte. Ich sah freilich nur Einmal in meinem Leben ein Paar Augen, die mir ewig unvergeßlich sind; sie gehörten einem „Johannes in der Wüste“ von Raphael. Noch eine Bemerkung: das Gesicht des Apostels Johannes ist etwas krankhaft gefärbt und Mehrern der Andern wünschte ich eine größere Fülle des Hinterhauptes. —

Noch drei weitere Bilder Dieterichs fesselten unsere Aufmerksamkeit. — Eine porträtirte „Familie“, Vater, Mutter und Kind; Kniestück, wo durch starke Impastirung und kräftig dunkle Töne die Natur auf Malerweise wiedergegeben schien. Da es unthunlich, ja unmöglich ist, sie, wie sie wirklich ist, darzustellen, so sieht sie, so gibt sie jeder Meister nach seiner Weise in Auffassung und Ausführung. Dieterich neigt zu einem dunklen Colorit — und möchte hierin kaum noch weiter gehen dürfen.

Ein weibliches „Porträit“, nach dem Tode des Originals gemalt, erreicht ohne Zweifel den gehoffelten Zweck: Erinnerung an geliebte Züge, und Rührung über den Verlust der Abgeschiedenen, eines talentvollen, gebildeten, tugendhaften Wesens. Ihr Hinschweben, ihr sich verklärender Blick aus dem lichten Aether soll den Hinterbliebenen sagen, daß ihr unabweisbares Trauergefühl sich auch zu der Ueberzeugung verklären möge, es gehe den Guten kein holdes Lebensgut verloren, es sey stillwirkend ewig mit ihnen verbunden.

Ein „Fischerknabe“ in der Felsklust am stillen Wasser entkleidet sitzend, eingeschlummert, hält ein Glas mit Fischchen in der Hand.

H., immer den Gegensatz seiner ernsten Stimmung suchend, wollte das Bild etwas zu schwermüthig finden, und strauchelte, ob der Maler nicht etwas Anderes gewollt, als er gebildet habe. Er machte uns auf das gefährliche Schlummern am Wasser, das in der Nähe so schroffer Felsen gewöhnlich tief sey, auf das Anlehnen des erhitzt scheinenden Kopfes an den feuchtkalten Fels, auf die ganze zarte Constitution des Knaben aufmerksam. Aber S. lenkte von diesen Betrachtungen ab, lobte die Wahrheit der Zeichnung, den schönen Fleischton, den fast niederländischen Fleiß in Darstellung von Fels und Wasser, Pflanzen und Schmetterlingen.

Ich gab in meinem Innern beiden Freunden recht. — Wir wandten uns sofort zu zwei Bildern jüngerer Maler: „Elieser mit Rebekka am Brunnen“ von Leibnitz, und „Abschied des jungen Tobias“ von Schmidt, beides Stuttgarter, von welchen dieser jenem in Sicherheit

der Zeichnung und Handhabung der technischen Mittel voranzugehen schien.

Ist es nicht — sagte H. nach einigem ruhigen Verweilen — wirklich auffallend, daß in dieser Residenz, einer anerkannt kunstliebenden, keine Gallerie, nicht einmal ein Gemäldekabinet zu finden ist? Woran sollen sich solche Kunstzöglinge halten? Sie sind in jeder Beziehung ohne Schule, und suchen und tasten und schaffen so einzeln, einsiedlerisch fort, wie die vorgerückten Meister auch, jeder nach seiner Weise, als müßte das Rechte und Treffende in der Malerei noch einmal erfunden werden.

Für jede Kunst, die tonlich und sprachlich dichtende, die darstellende, die bildende, ist mehr oder weniger hier gesorgt, wie für Wissenschaft und Erbauung; nur die lieblichernste Kunst der Malerei hat kein Museum, weder Tempel noch Kapelle. Einheimische und Fremde müssen, wenn sie Gemälde sehen wollen, bei einigen Privatbesitzern den Duodez-Schätzen ihre Besuche machen.

Im nahen Ludwigsburg ist eine Gallerie, die ich vor Jahren besuchte. Allerdings eine kleine Entfernung! — aber sein Instrument muß man bei der Hand haben. Wer den wahren Malertou eines frühern Meisters sucht, der will nicht anderthalb Meilen darnach gehen.

Durch Dezimirung, oder, wenn man auch einiges lehrreiche Mittelgut nehmen wollte, durch Ausscheidung des fünften oder vierten Theils könnte man ein recht sehenswerthes und instruktives Kabinet aufstellen. Wie leicht wären die Lücken des nicht eben stark besuchten und wohl selten kritisch durchforschten Saales aus Magazinen und Schlössern wieder leidlich zu ergänzen? — Ein solcher Grundstock würde nun durch einen kleinen Aufwand von jährlichen vier- bis fünftausend Gulden oder durch Kauf auf Reute sich nach dem Gesetz der Anziehung von Zeit zu Zeit auf's Erfreulichste vermehren. Jeder neue Erwerb wäre ein kleines Fest für Künstler und Dilettanten; das Talent hätte eine beständige Nahrung. Ja, während ein großer, unübersehbarer Bilderschatz den Aufstrebenden erschreckt, würde ein allmähliges Anwachsen der jungen Sammlung ihn anziehen, ermuntern.

So sind nun aber Künstler und Liebhaber in dieser Beziehung allhier, wie ein Mädchen in einem Zimmer ohne Spiegel. Doch nicht nur die Kunstzöglinge, selbst die Meister bedürfen eines täglichen Umgangs mit frühern anerkannten Meistern. Was ist ein Gelehrter ohne Bibliothek, ein forschender Arzt ohne Clinikum, ein Weltmann ohne die Gesellschaft, Naturfreund in der Wüste, ja, was ist jedes denkende, fühlende Menschenkind ohne vertraulichen Umgang, ohne ein vernünftiges Gespräch? —

Was sollten wir auf eine so bewegte Rede, eine so wehmüthige Ergießung erwiedern? Wir hingen unsern Gedanken über die möglichen Fortschritte solcher jüngern Talente, wie die genannten, nach.

Ohne diese näher zu kennen — bemerkte S. — kann man mit Sicherheit nichts ahnen, hoffen oder besorgen. Manche nehmen einen raschen Anlauf, erreichen schnell eine gewisse Höhe und bleiben dann vor den eigentlichen Tiefen und Geheimnissen der Kunst stille stehen, wenn sie nicht scheu in eine gewisse gemeine Mittelmäßigkeit zurücktreten. Es kommt auf den Lebensfonds an, den Einer in sich trägt, auf die Natur, die Wissenschaft, die in ihm weben, das Kunstfeuer, das ihn durchglüht. Was in dem Menschen liegt, Angebornes, Anerzogenes, durch Wahlanziehung Aufgenommenes, das will und muß heraustreten. Alle Keime streben zur Ausbildung, die innere Welt will sich äußerlich darstellen. Das Schicksal der Meisten ist nichts anderes als diese Verkörperung. Viele sind bald damit fertig; Manche aber keimen, sprossen, wachsen, blühen ihr Lebenlang; ihr Stamm wird mächtiger, ihr Wipfel breitet sich mehr aus. —

Wir wollen — fügte ich bei — allen jungen Talenten den fruchtbarsten Keim, den besten Boden, den heitersten Himmel gönnen. Wir wandten uns zu einem größern historischen Tableau. „Moses hat an den Fels geschlagen; die Kinder Israels laben sich!“ Es ist ein Werk des Malers Gegenbauer von Wangen, der es in Rom gefertigt, wo er sich seit einigen Jahren wieder befindet. Wir besahen es schweigend und gaben uns dieser milden Gegenwart hin; dann erst fragten wir uns über die Idee, welcher die Komposition entsprossen.

S. meinte, der Augenblick des eben erst eintretenden Wunders hätte mehr Einheit, mehr thätige Affekte verlieben. Ich hielt ihm entgegen, daß der Moment des schon Geschehenen und die Scene sinnlich näher legte und eine Mannichfaltigkeit gewährte, die ansprechend genug war.

H. äußerte sich über das Werk im Allgemeinen dahin: Wir bemerkten bei den ältern Meistern (ich denke hiebei an die rechten, nicht an die Schmierer,) eine sich gleich bleibende Behandlung, eine Sicherheit in den Haupttheilen der Kunst, eine Folgerechtheit, die ihre Werke durchdringt und so den Styl bezeichnet, der sie kenntlich macht. Hier ist dann eine jede Gestalt, ja eine jede Falte des Gewandes ein Eigenthum des Meisters. Er versucht nicht mehr; er leistet mit innerer Nothwendigkeit.

Bei jüngern Talenten unserer Tage und namentlich der inländischen Kunst können wir dieß in Ermangelung einer eigentlich strengen Malerschule und einer gemessenen Kunst-Laufbahn nicht antreffen, nicht erwarten. Gegenbauer zeigte schon frühe eine entschiedene Eigenthümlichkeit, eine sich gleichbleibende Sicherheit in seinen Werken, wie wir sie im königlichen Schlosse und auf der Villa Rosenstein sehen.

Sein zu Anmuth und Grazie neigender Sinn bringt zwar namentlich in diesem Bilde weder in der Komposition noch im Colorit, noch im Halbdunkel zu den stärksten, kräftigsten Gegensätzen, zu den Extremen der Kunst-Virtuosität vor. Er beginnt in einem sanften, tiefen Ton, und steigt zu einer gewissen Höhe der lichten Färbung. Aber beide äußerste Enden liegen lange nicht so weit auseinander, als z. B. bei Dieterich, noch viel weniger, als bei den älteren Schulen. Rust euch das Bild aus der venezianischen zurück, das wir kürzlich gesehen, und haltet es in Gedanken neben dieses. Ihr werdet meiner Behauptung beistimmen.

In der Anordnung finde ich viel Durchdachtes. Die Stillung des quälenden Bedürfnisses, die erquickende Löschung brennenden Durstes ist an Greisen, Männern und Frauen, Jünglingen und Jungfrauen, Kindern, und selbst an einem Hunde, dem einzigen Thiere, dargestellt und zwar so, daß der Genuß des frischen Wassers dem erschöpften, der Ohnmacht nahen Greise gerade erst zukommen soll, Andern schon zu Theil wird, so daß wir mit ihnen die in sie strömende Labung fühlen, bei noch Andern, die den springenden Strahl erblicken, ihn ihren Angehörigen, ihren Geliebten zeigen, nächste, froheste Erwartung ist. Jeder Meister wird sich dieses verschiedene Verhalten zum Hauptereigniß anders denken, ausbilden; die Abwechslung der Gruppen wird nie dieselbe seyn. So ist es erlaubt, sich die Stellungen kontrastirender vorzumalen, so daß nicht die überwiegende Mehrheit im Bild aufgerichtet stünde. Bei den frühern Meistern fehlt es auch nicht an reizenden, naiven Zufälligkeiten, die die größern Massen unterbrechen und das Ganze mannichfaltiger, anziehender machen.

S. weidete sich an den schönen Gestalten und Köpfen, von Moses und Aaron bis auf die Knaben und Mädchen, und meinte, daß ihm kein neuerer Künstler vorgekommen, der wunderliebliche Jungfrauen und Weiber gemalt. Auch seine Männergestalten nehmen an dieser Wohlgestalt Theil, wie dann der Maler sich selbst in der Ecke als ein hübscher junger Mann abzukonterfeien sich nicht entblödet habe.

Das legt mir — sagte ich — eine Bemerkung nahe, die ich schon oft zu machen Gelegenheit gehabt. Der Künstler schafft, zu vergleichen der Hand des Schöpfers, Gestalten, die ihm ähnlich sind, wie wohl auch der Dichter. Raphael war ein schöner junger Mann, würdig, das Schönste zu lieben und seiner Gegenliebe sich zu erfreuen. Michael Angelo mag wohl seinen markigen, muskelkräftigen Gebilden ähnlich gewesen seyn; und wer vermöchte sich Correggio mit seinen im bezaubernden Halbdunkel schwebenden, in den graziösesten Wellenlinien hingegossenen Formen einen unterfechten oder verwachsenen Menschen denken? Rubens und Van Dyk kennen wir aus vielen Porträts, und auch sie malten nach dem innern Lebensfonds, wie er sich auch in ihrer Gestalt offenbarte. Stets habe ich mit Interesse alle Bildnisse von Malern betrachtet, ihren bekannten Styl, ihre Kunstmanier mit denselben zusammen gehalten, mir ihr Leben vergegenwärtigt. Es gewährte mir viel Genuß in dieser Beziehung, was mir einzeln vorkam, zu beschauen, eben auch zu erwerben, besonders aber auch die Bildnisse und Biographien in Sandrart, D'Argenville, Descamps ꝛc. zu vergleichen.

S. meinte, allgemeine Schlüsse hierin litten doch viele Ausnahmen und es lasse sich wohl denken, daß ein verwachsener Knirps herrliche Madonnen male und ein Adonis Mißgestalten pinsele; — worauf ich entgegnete, daß es doch immer der Mühe werth sey, in vorkommenden Fällen der Sache nachzuforschen, wie Künstler-Wesen, Leben und Wirken sich gegenseitig bedingen, fördern oder beschränken.

So ein Bild — sagte H. — wie dieser „Moses" kann aus zweierlei Gesichtspunkten angeschaut werden; einmal ohne weitere Vergleichung als Werk an sich, mit Hingebung an seine Vorzüge, seine Schönheiten; dann mit dem Auge des Kenners, des Kunstforschers. Es ist nicht gut, wenn sich der simple Geniesser an die vermeintlichen Mängel wendet, über diesen die Vorzüge vergißt und seinen Genuß bloß darin findet, sein Bischen Tadel an den Mann zu bringen. Der Kenner mag vergleichen und dem Bild seine Stelle im allgemeinen Kunstmuseum anweisen.

Ich halte mich nun zu Letzterem nicht berufen, dennoch möchte ich fragen, ob wohl der seit geraumer Zeit wieder im kunstholden Italien verweilende Künstler, wie zu wünschen und hoffen steht, wachse, sich erweitere. Von einer neuen Erfindung der Freskomalerei auf Leinwand soll, wie ich vernommen, nächstens eine Probe von Gegenbauer, der für England schon in dieser Art Bilder gefertigt hat, hier eintreffen. Da wird sich wohl auch ergeben, ob er die Scala seiner Töne, von der wir gesprochen, in Höhe und Tiefe zu erweitern strebe, ob er sich tiefer in die klare Nacht der Schatten wage, und andererseits kühner dem Lichte, namentlich eines frischen Incarnats, zudringe. Möchte uns bald von ihm ein Werk überraschen, in welchem er sich als den Zögling der tüchtigsten Italiener dekundet.

Noch machten sich zwei historische Bilder junger Künstler bemerklich, von denen Einer, Namens Neher, aus Biberach, sich seit ein Paar Jahren ebenfalls in Italien weitergebildet, der Andere, Bruckmann, aus Heilbronn, vor längerer Zeit von derther zurückgekehrt ist. — Beides Werke, die sie als Proben ihres Fleißes, ihrer Fortschritte an die Behörde eingeschickt,

welche darin allerdings die erfreulichsten Beweise von der Entschiedenheit ihrer Talente gefunden haben mag.

Nehers Bild stellt die „Auferweckung des Sohnes der Wittwe zu Nain durch Jesus“ dar. Er hatte schon früher ein Gemälde von unläugbaren Vorzügen, dabei aber dennoch in einigen Hauptbeziehungen noch ungenügend, dem Kunstverein übergeben: „Graf Ulrich, der in der Schlacht bei Döffingen fiel.“ Es schien den Künstlern und Kunstfreunden besonders rücksichtlich der Beleuchtung noch ganz auf unsicherm Wege zu stehen, während das jugendliche Talent (der Künstler war damals einundzwanzig Jahre alt) durch den auf die Gewänder gerichteten besondern Fleiß der altdeutschen Schule nachzustreben schien. Wie leicht konnte er im Verfolge dasjenige an den Altmeistern nachahmen, was gerade das wenig Nachahmungswürdige war — das Materielle, Leblose.

Aber sein „Jüngling zu Nain“ zeigte ihn auf einmal auf einer ganz andern Laufbahn. Hier beurkundete sich das Studium der italienischen frühern Meister. Die Gestalten der Frauen sind würdig und zum Theil reizend, die Gewänder einfach, großartig; die Affekte treten klar und entschieden hervor. Die knieende Mutter wurde in unserm Beisein von Manchem gelobt; mir schien sie mehr kunstreich verkürzt, als schön; zudem ist ihr Antlitz zu wenig sichtbar. Das Jünger-Kleeblatt ist sinnvoll behandelt und stellt den ruhigen Gegensatz der tief ergriffenen Frauengruppe dar. Johannes dürfte zu wenig männlich erscheinen. Die Träger, als gemeine, von dem wunderbaren Ereigniß verschieden aufgeregte Menschen, verdienen besondere Beachtung. Die Stellung des Erweckten wird Jedermann auffallen. S. fand sie anstößig, schauerlich. H. nannte es ein kühnes Wagniß, das jugendliche Wesen in einem uns unbegreiflichen Moment so sich aufrichtend und, statt leidend, handelnd, angestemmt auf die Umgebung hinstarrend darzustellen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Lithographie.

Sic Magdalena moerens coelica gaudia quaerit. Nach Murillos auf Stein gezeichnet von Hanfstängl in München. Stuttgart, in Kommission der Autenrieth'schen Kunsthandlung. Preis: auf Velin 2 fl. 42 kr. auf chinesischem Papier 3 fl. 30 kr.

Der fromme Schmerz, aufgelöst in das Bewußtseyn des Glaubens und verklärt von dem Strale der Hoffnung, ist kaum irgendwo geistiger und reiner als in der Magdalena des Murillos ausgedrückt. Die ganze Seele schwebt in dem Blick der demüthigen Beterin, wie sie vor dem Fels der Büße, auf dem die Gegenstände ihrer Betrachtung, Kreuz, Evangelium ꝛc. liegen, in die Kniee gesunken und von dem Lichtstrom einer Offenbarung übergossen erscheint. Dieß Bild der Andacht stimmt zur Andacht, und dieß um desto gewisser, je mehr zugleich alles ferne gehalten ist, was den Charakter der Decenz und Würde an ähnlichen Darstellungen anderer, auch der gefeiertsten Meister, wie namentlich an der Magdalena des Correggio, für manches Auge verletzen dürfte.

Das Gemälde ist von Raphael Morghen vor mehr denn dreißig Jahren gestochen worden. Es gehört dieses Blatt unter die gelungensten des großen Stechers, ist aber beinahe nicht mehr aufzutreiben und wird, wo es vorhanden kommt, in Versteigerungen um sehr hohe Preise erstanden. Der rühmlichst bekannte Lithograph der Madonna del Sisto von Raphael und des Porträts von Van Dyck hat sich der schwierigen Aufgabe, auch die Magdalena des Spaniers auf den Stein zu übertragen, mit dem glücklichsten Erfolge unterzogen. Das Ganze steht in schöner Harmonie; Angesicht, Arme, Haare sind vorzüglich gelungen und es scheint hier wirklich Alles aufgeboten, was in Zartheit der Formen, Innigkeit des Ausdrucks, Wahrheit der Töne durch die Steinzeichnung geleistet werden kann.

Wir empfehlen dieses Blatt, das, wie der Morgheu'sche Stich, 10 Pariser Zoll Breite, 13 desgl. Höhe hat, mit der besonderen Bemerkung, daß seine Herausgabe zunächst den wohlthätigen Zweck hat, mit demjenigen Theile des Erlöses, der das billige Honorar des Künstlers und die Deckung der übrigen Kosten übersteigt, dürftige Künstler-Wittwen zu unterstützen. Der Preis des ausgezeichneten Blattes, das sich mit den trefflichsten Erzeugnissen der Lithographie messen darf, ist aus diesem Grunde und um ihm eine möglichst allgemeine Verbreitung zu verschaffen, so auffallend niedrig angesetzt worden.

Persönliches.

Die Akademie der schönen Künste zu Paris hat an die Stelle des verstorbenen Labarre Hrn. Guenepin, Architekt, zu ihrem ordentlichen Mitglied erwählt.

Die königl. dänische Gesellschaft in Kopenhagen für nordische Alterthumskunde hat die beiden deutschen Gelehrten, Aug. Wilh. von Schlegel in Bonn zum Ehrenmitgliede, und Tölken in Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen.

Die Lehrer an der Kunstschule zu Stuttgart, Landschaftmaler Steinkopf und die Historienmaler Dieterich und Leybold, sowie der Lehrer an der dasigen Gewerbeschule, Maler Seubert, sind zu Professoren ernannt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 72.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 5. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

Mein anfängliches Befremden konnte ich nicht läugnen; aber dennoch freute mich die Kühnheit des jungen Künstlers, hier aller conventionellen Vorstellungsweise, und was etwa an Hübners biblische Geschichten erinnern könnte, aus dem Wege gegangen zu seyn.

Der wunderthätige Jesus wollte keinem von uns, ja auch keinem von den andern Beschauern, die sich darüber auszusprechen beliebten, so ganz behagen. Den Einen war er zu kurz, zu untersetzt, die Andern fanden seinen Körper in dem Gewande zu wenig modellirt, seine Geberde mahnte zu sehr an ein Herausheben. H. nannte sein Gesicht bedeutungslos und tadelte den gelben Schein um sein Haupt, der, wenn je dargestellt, doch nur eine goldne Kreislinie seyn sollte.

Dagegen mußten wir die Behandlung des Fleisches und der Gewänder loben und hierin eine zwischen Farbenlust und Trübheit, zwischen Schulsteifheit und Ueberladung richtig schwebende Mitte anerkennen.

Bruckmann, von Heilbronn, hat in seinem „Tod des Kaisers Friedrich, des Rothbarts“ ein in verschiedener Hinsicht sehr tüchtiges Bild geliefert. Wir erfreuten uns der künstlerisch wohlberechneten Anordnung und Gruppirung, der malerischen Gegensätze, wo besonders der Körper des dem Fuß enthobenen Kaisers, neben Vermeidung alles Schaurigen, Widerwärtigen, mit den lebenskräftigen Gestalten der Fischer einen wirksamen Contrast macht, wie denn der Kopf des Einen sich auf dem bleichen Körper pittoresk abhebt.

Bruckmann — sagte H. — hat sich augenscheinlich tiefer in die Beleuchtung eingelassen, als Neher, wogegen diesem vielleicht mehr die Gabe des Ausdrucks beigemessen werden kann; wie denn hier der herbeigeeilte Kaisersohn durch seine Stelle über der Hauptgruppe und durch seine Geberde sich nicht recht innig und affektvoll zum Ganzen fügen will, sondern eher etwas affektirt außerhalb desselben bleibt. Auch die Landschaft sammt den heransprengenden Rittern möchte ich für materieller halten, als die seines Kunstgenossen, welche in einem edlern Sinne gedacht und ausgeführt ist.

S. lobte die markigte Behandlung des Fleisches, worin der junge Künstler wohl mit gereiften Meistern wetteifere.

Das Porträt einer „Sabinerin“ schließt sich diesem historischen Bilde würdig an und möchte sich vielleicht in seinem etwas dunklen Teint noch besser herausheben, wenn der rothe Anzug, obwohl Landestracht, dennoch durch irgend einen Gegensatz gemildert, auch die Landschaft der Gestalt weniger homogen colorirt wäre.

Ueber die Halbenthüllung des Busens konnte sich H. einer rigorösen Bemerkung nicht enthalten. Ihr werdet — sagte er — mit mir einverstanden seyn, daß ganze Enthüllung einer Form zum Naturzustand und der nackten Gestaltenwelt hinleitet, daher die Plastik, je vollkommener und offener, desto reiner ist, desto weniger reizt. — Halbenthüllung aber mahnt an die conventionelle Kleiderwelt und reizt als zufällige Nachlässigkeit, als verstohlner Anblick unsere Lüsternheit. Da nun hier die Anmuth des regelmäßig gebildeten Weibes durch eine solche Lizenz nichts gewinnt, so ist diese unmotivirt, und stört, besonders da ihr Blick auf den Anschauer gerichtet ist, diesen, sey er auch ein etwas abgehärteter Kunstfreund und nicht ein weibliches oder ein jugendliches Wesen.

S. lächelte und wollte sich von dem Gegebenen auch nicht eine Linie abmarkten lassen. — Im Ganzen befriedigte das Bild uns und Alle, die wir darüber sich äußern hörten.

An einer „römischen Bettlerin“ von Demselben, welche mit zwei Kindern im Schooße dastzt, lobten Manche die von hinten angenommene Beleuchtung, welche das kleinere streift und sie nebst dem andern in ein

klares Helldunkel setzt. H. erschien dieser Lichteffekt nicht ganz gelungen; den Schatten hielt er für monoton, das Gesicht der Mutter für flach und ausdrucksleer, und das liegende Kind nicht lieblich genug, so daß dem jungen Künstler, der wahrscheinlich einen solchen Moment in der Natur einmal sehr aufmerksam und zur Auffassung und Nachahmung anlockend gefunden haben mochte, zu rathen seyn dürfte, dergleichen Helldunkel-Kunststücke entweder noch mehr oder lieber gar nicht zu seinem Studium zu machen.

Wir wandten nun einer Folge von sechs bedeutenden Bildern, sämmtlich von Eberhard von Wächter, einem in der Kunstwelt längst bekannten Meister, unsere ungetheilte Aufmerksamkeit zu, und waren bald darüber einverstanden, daß man bei diesem Künstler den Sinn, den Styl, der alle seine Werke kennbar macht, vorzüglich im Auge haben müsse, daß man Unrecht thue, da in's Einzelne zu gehen, mikroscopisch zu bekritteln, wo er seine schaffende Hand zurückgezogen, wo er als ein Fertiger das fertige Werk entläßt. —

Machen wir es — sagte S. — im Leben doch auch nicht anders. Wir rathen und treiben bei jungen Charakteren und Talenten zu Fertigkeiten, in die wir sie gern einübten, wir mahnen und warnen in Dingen, von denen wir sie abhalten möchten, während wir selbst Manches davon nicht thaten, nicht unterließen und auch andern Alten hingehen lassen.

Ebendarum! — unterbrach ihn H. — Wir können nicht noch einmal von vorne anfangen und sind daher unsern Nachkommen unsere Erfahrungen mitzutheilen berufen. Ein rechter Mann soll nicht spezifisch änders seyn wollen und darf solche Anmuthungen zurückweisen; aber an die junge bildsame Welt mag man seine strengen Forderungen stellen.

Es ist erfreulich und fast rührend wahrzunehmen — fuhr S. fort — wie Wächter mit seinem antiken Sinn, dem, wie dem Göthischen, möchte ich sagen, das heidnisch Classische besser gelingt als das sentimental Christliche, der seiner die Anmuth, welche aus der Farbe spricht, mit einigem Herabsehen behandelte und Idee, Composition, Ausdruck beinahe zum Ausschließenden machte, sich mit der Zeit in die Zeit geschickt und sich dem Verlangen nach blühendem Colorit nicht nur benemt, sondern es zu einer heitern Klarheit und Harmonie ausgebildet hat, so daß seine Werke auch hierin neben solchen Bestand haben, deren fast einziges Verdienst in einer guten Färbung zu suchen ist.

Sein schaffender Sinn neigt zum Allgemeinen, zu den ewigen Bezügen des Lebens hin, und wenn er den Anliegen der Menschheit, der Zeit folgt und sie in seinem Gemüthe bewegt, so ist nicht eben eine Szene der Geschichte, ein historischer Moment die Frucht davon, sondern eine Abstraktion in ein Symbol gehüllt, wie z. B. „die auf Ruinen trauernde griechische Muse", die „Humanität", welche ein schwarzes und ein weißes Kind mit gleicher Liebe in den Armen hält. Seine „Maria mit dem Kind auf dem Schooße, von Engeln und einem harfenspielenden Genius umgeben", ist durchaus mehr antik sinnbildlich, als christlich gebildet.

Wir betrachteten im Sinn des Gesprochenen auch die übrigen Darstellungen der Reihe nach; die allegorische Gruppe: „die Töchter der Themis" — „den dichtenden Homer" — „Andromache vor der Urne Hektors" — „Hecuba vor dem in Flamme stehenden Troja." Ich konnte die Bemerkung nicht unterdrücken, daß aus diesen Bildungen ein Hinneigen zum Wandgemälde nicht undeutlich spreche, ja, daß man sie wohl gar in's Basrelief übersetzen könnte.

Das gemahnt mich — sagte H. — an das bekannte Kunstschulwort: Der Maler darf an Skulptur denken, wenn er schafft, der Bildhauer aber nicht an Malerei.

S. freute sich der oft sehr sorgfältigen landschaftlichen Ausstattung, eines Ergebnisses sorgfältiger Naturschau.

H. erinnerte an das große Bild von W. „Hiob mit seinen Freunden" das leider noch keine, seiner würdige Stelle gefunden, und bedauerte, daß der Zeitgeschmack den Meister seit vielen Jahren her nöthige, seine Kraft an kleine Bilder zu wenden. Das Imposanteste — sagte er — bleiben doch im historischen Gebiet die Kniestücke mit lebensgrossen Gestalten. Ganze Figuren in diesem Maßstabe nehmen einen zu großen Raum in Anspruch. Füße und Boden wirken oft zerstreuend auf den Schauenden und schwächen den ausschließenden Antheil an Ausdruck und Geberde. Bedeutende Situationen können uns aber in der angegebenen Form auf mäßigem Raum Recht sinnlich nahe gebracht werden.

Mir schwebten einige solche Bilder älterer Meister vor, und ich mußte ihm Recht geben.

Leybolds „Nymphen-Paar am Wasser spielend" gehört der Klasse schöner Nacktheiten an. Eine strenge Frage nach sittlicher Bedeutung dieses Kunstwerks wäre unbillig — sagte ich zu H. gewendet, dem ich durch eine kleine Apologie die in seiner Seele gelesenen Bedenklichkeiten vorwegnehmen wollte. — Obwohl die Malerei anders wirkt als die Skulptur, und Letztere wohl auch ganz entkleidete Gestalten von idealer Form, gerade aber in solcher am weitesten von Beschuldigung verbotener Reizung entfernt ausstellt, während die Malerei dem Schein wirklichen Lebens näher, in der Regel schamhafter ist, so gibt es doch auch für sie eine Lizenz der Darstellung unverhüllten Naturlebens.

Wenn man den Künstler rigorös nach der sittlichen Idee inquirirt, so könnte er dagegen fragen, ob denn

nicht am Ende alles Dargestellte, sey es nun eine bloße interessante Gestalt, oder ein Ereigniß, oder eine Handlung, als eine Offenbarung des Lebens dargestellt werde, gleichviel, ob dieses aus der schönen Form, oder aus dem Naturlauf, oder aus einem sittlichen Motiv spreche, wobei freilich über den relativ höhern Werth des einen oder andern Kunstwerks Alles noch in Frage bleibt.

Bei den „Nymphen“ ist gewissermaßen jenes Dreifache vereinigt; es sind schöne Creaturen, und wenn wir sie mit ihrer Umgebung für eine mythologische Erscheinung wollen gelten lassen, so sind sie hinwieder auch in Thätigkeit, nämlich am Forellenbache harmlos tändelnd, als ein personifizirtes goldnes Nichtsthun dargestellt.

So entfernt dieses Motiv von denen Wächters ist, so hat es doch wieder mit diesen das Symbolische, Reinmenschliche gemein, nur daß es sich bei Leybold mehr auf die sinnliche Seite hält, während bei Wächter die geistig-sittliche vorherrscht. Um aus dem Bilde Ls. eines von W. zu machen, müßten wir die dritte mit der Leyer herankommende, etwas zu neblicht gehaltene Gespielin vergrößert in den Vorgrund stellen, das Paar aber wie bei Ws. „Homer“ in den Mittelgrund zurückdrängen.

Jede Nacktheit soll sich keine größere Freiheit nehmen, als die der Geschmack verantworten kann; sie muß sich nie an das Animalische in uns wenden. Die Nymphen sind geziemend verhüllt ohne unserm Formensinn bedeutende Theile zu entziehen. Mancher ältere Meister hätte ohne Scrupel sich mehr gestattet.

Wohl bei keinem Oelbild in der ganzen Ausstellung ist das Incarnat so richtig gefühlt, so frisch als bei diesem. Es ist, als wären sie kürzlich dem Bad entstiegen und von einem kühlen Zephyr angefächelt worden. Die Formen sind jugendlich voll, kernhaft, der Busen der vordern Nymphe für eine der Plastik so nahe stehende Gestalt fast von zu reicher Fülle. Dieß gab selbst der liberale S. nach dem ersten Eindruck zu, wollte aber nicht, daß wir mit dem Künstler über Linien streiten sollten.

Ihr Gesicht, darin harmonirten mehrere Stimmen mit uns, ist gegen das ihrer Gespielin etwas zu kalt und so zu sagen zu correkt, wie eine Studie nach den Antiken. Die Umrisse der einzelnen Gesichtstheile mögen etwas zu stark und zu wenig fließend ausgedrückt seyn.

Ein wärmeres Antlitz — sagte ich — könnte dem Beschauer gefährlich werden, und wollte so den Menschen auf Kosten des Künstlers in Schutz nehmen. Die Gespielin, harmlos auf den Nacken der andern geleint, deren Carnation sie durch ihr Heldunkel noch mehr in's Licht setzt, blickt holdseliger, als diese, aus dem Bilde hervor. Das Landschaftliche verdient eine besondere Anerkennung. Die ganze Darstellung hat schon zweimal eine kunstrichterliche Anfechtung erdulden müssen, vielleicht weil, was solche Vorzüge hat, die Ansprüche steigert, wie überhaupt gegen den Gipfel der Vollendung hin diese immer wachsen. Die überwiegende Zahl der Beschauer sprach sich günstig über das Bild aus, und, wie wir gern annehmen, nicht eben, weil es sich so unumwunden auf die Sinnlichkeits-Seite neigte und von der Freiheit und Oeffentlichkeit der Kunst im Geist unserer Tage so ohne ängstlichen Rückhalt Gebrauch macht.

Von demselben Künstler sind auch zwei „Bildnisse“, Kniestücke, eine hohe Dame und ein Kind weiblichen Geschlechts, aufgestellt, die den Meister nicht minder, jedoch, wie natürlich, von conventionellen Formen der Draperie und andern nothwendigen Rücksichten bedingt, beurkunden, in denen er sich jedoch mit Freiheit zu bewegen weiß.

Wie groß auch ihr Verdienst seyn mag, sein Colorit erscheint doch da am gediegensten, wo er dichtend malt.

Wir hatten uns bei dem ersten Besuche vorzüglich an die „historischen“ Tableaus gehalten, und den „Bildnissen“ den zweiten zugedacht. Das Ueberschauen einer bestimmten Kunstart an den Werken verschiedener Künstler, der Meister, der Zöglinge, der schwächern Talente, hat sein Gutes und Lehrreiches; — die rechte Bahn, der Abweg, der gute Styl, die Manier zeigen, verrathen sich.

Unser H. war aber durch einen Vorfall in seine leidige hypochondrische Stimmung versetzt worden. Ein altes Bild, zu welchem er seit Jahren Neigung getragen, an das er aber seither nicht hatte kommen können, eine biblische Schilderei von dem ehrwürdigen Niederländer Abraham Bloemaert, von dreißig Quadratfuß Flächeninhalt, war in diesen Tagen durch Tausch aus der Hand des Besitzers in die Klauen eines Kunsthändlers gerathen, der nun einen ungeheuern Preis dafür forderte.

Auf dem Wege zum Kunstsaale überschüttete uns H. mit Klagen über die tragische Geschichte. — So geht es — rief er leidenschaftlich bewegt — dem Verehrer des Schönen oft genug im kurzen Leben. Von Bedauern und Jammer zur Verzweiflung! Um moderne Ludinge, Modethorheiten, um elende Genrebildchen, um ihre fraßigen Gesichtchen bezahlen die Menschen enormes Geld; aber ein unschätzbares altes Bild, wenn es nicht von einem der größten Kunstherrn mit Monogramm, Wappen, Jahrzahl und Certifikat ausgestattet ist, wird verschleudert. Welche Kunstschätze hat die Zeit nicht schon zerstört! Welche Ruinen stehen mich schon um Erbarmen an, wo ein kühner Meisterpinsel aus den letzten Fetzen und Faden sah, wie die Hand eines im reißenden Strom Untersinkenden sich aus den Wellen streckt.

Was ist das Schicksal so vieler Bilder? — Das Tableau hängt im Kreuzgange des alten Klosters; die Mönche gehen seit Jahrhunderten stumpf daran vorüber;

der Besitzergreifungs-Kommissär verkauft es um wenige Gulden — ich sah einen Leiterwagen voll altdeutscher Tafeln um fünf Kronenthaler ersteben; — der Liebhaber ändert aber seinen Geschmack, seine Wohnung, der Gattin mißfällt das schwarze Bild auf der neuen Tapezierung. Er fährt beim Gemäldehändler leidenschaftlich auf eine kleine, ungeheuer tarirte, rare Reliquie los und ist froh, sein Tableau mit großem Aufgeld los zu werden. Der Jude versteht das Bild ebenso wenig, aber er hat einen gewissen Instinkt, wie Fleischmücke und Roßkäfer. Er weiß, was geht und nicht geht. Ein reicher Graf hat noch Platz in seiner Gallerie; dahin wandert das Tableau ebenfalls, ohne verstanden, gewürdigt, beschaut zu werden. Hier verharrt es, von den neugierigen Besuchern über dem übrigen Bunten meist übersehen, bis die Curatel den ganzen Schatz loschlägt, wo dann die Wanderung auf's Neue beginnt.

Es ist ein Lärm und Wesen mit Bildung, Geschmack, Mündigkeit des Volks; es ringt die Zeit krampfhaft nach Virtuositäten, die sie an dem schon Vorhandenen nicht zu besitzen, zu würdigen versteht, die sie, weil sie nicht Modethorheiten, kleinlichen Gefühlen fröhnen, vernachlässigt, im Unsinn erwürgt.

Uns jammerte des Angegriffenen; er schien nicht in der Stimmung, mit uns moderne, zum Theil blendende Porträts zu betrachten. Mir kam jedoch das Tröstende, daß, so exaltirt und übertreibend er in solchen Fällen auch über Kunstzustände im Ganzen sprach, er doch, wenn ein bestimmtes neueres Bild vor ihm stand, wenn er auch im Stillen die Richtung der Kunst, den falschen Geschmack tadelte, schonend das Bestreben des Talents im Einzelnen anzuerkennen wußte.

Nekrolog.

Peter Guérin.

Dieser berühmte Maler ist, 59 Jahre alt, im Schooße der Familie Vernet zu Rom gestorben. Er war zu Paris 1774 geboren. Sein Lehrer war Regnault, Mitglied der alten Akademie und des Instituts, und 1794 trug er den großen römischen Preis davon. Das Jahr darauf stellte er im Louvre seinen Marcus Sextus aus. Nach Vollendung seiner italienischen Studien erschien er wieder bei der Ausstellung des Louvre mit seiner Phädra und seinem Opfer des Aeskulap, im J. 1802. Später 1808 sah man auf der Ausstellung eines der Hauptwerke der französischen Schule, seinen Buonaparte, der den Empörern von Cairo verzeiht, und eine idyllische Scene nach Geßner; 1810 seine Andromache, sowie Aurora und Cephalus, 1817 Dido und Clytemnestra.

Von da an litt seine Gesundheit und verbot ihm, größere Arbeiten zu unternehmen. In Frankreich wieder wohnhaft, nachdem er eine geraume Zeit die Direktion der französischen Akademie zu Rom verwaltet hatte, hielt er kluges Maaß mit seinem Fleiße, hatte jedoch schon sein Bild, die letzte Nacht von Troja, übermalt, als ihn Horace Vernet bei seinem jüngsten Besuch im Vaterlande bewog, ihn nach Italien zu begleiten und dort die Herstellung seiner Kraft und Gesundheit zu suchen. Anfänglich schien dieß wirklich zu geschehen, aber bald wendete sich das Loos und er erlag am 16. Juli 1833.

Guérin war seit 1805 Ritter der Ehrenlegion, seit 1819 des Ordens vom H. Michael. In dem letzteren Jahre wurde er auch Mitglied des Instituts. Er war von bescheidenem Charakter und unermüdet, in seiner Kunst fortzuschreiten. Ein besonderes Verdienst hat er sich um die Zöglinge der Akademie zu Rom durch die Gewissenhaftigkeit seines Raths und die Trefflichkeit seines Unterrichts erworben. Seine Gemälde haben den Charakter der französischen Schule in seiner ganzen Entschiedenheit und tragen somit besondere Vorzüge und Fehler, jene einer kräftigen und wahren Zeichnung, diese eines theatralischen Vortrags. Sein letztes Gemälde stellt im Doppellichte des Monds und der Feuersbrunst den Pyrrhus in dem Augenblicke dar, wie er den alten Priamus zu den Füßen des Altars im Angesichte der Hecuba und ihrer Töchter ermordet, während rückwärts Helena steht, Cassandra aber unbeweglich starrend die Erfüllung ihrer Gesichte erkennt. — Unter Guérins Schülern sind namentlich aufzuführen: Géricault, Delaroche, E. Delacroix, Orsel, Roger, Leo Cogniet, Picot.

Persönliches.

Die Akademie S. Luca in Rom hat den Cardinal Nembrini Pironi-Gonzaga zu ihrem Ehrenmitgliede erwählt.

Professor Eduard Gerhard ist zum Archäologen beim königl. Museum in Berlin ernannt worden.

Zu Offizieren der Ehrenlegion sind durch Ordonnanz vom 30. April erhoben: Die Maler Ingres, Granet; die Direktoren Mathieu de Dombasle zu Roville, Vincent zu Chalons. Zu Rittern: die Maler Caminade, Saint-Eure, Alfred Johannot, Boilly; die Bildhauer Rude, Barye, Duret; Ludwig Vitet, Generalinspektor der historischen Denkmäler; Eduard Bertin, Inspektor der schönen Künste. Ferner hat der König der Franzosen eine große Anzahl von Künstlern in Folge der letzten Pariser Kunstausstellung mit Ehrenmedaillen, Bestellungen und Ankäufen bedacht.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 73.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 10. September 1833.

Münzkunde.

Bayerische Geschichtsthaler von 1825 bis 1833. Münzen des Königreichs Griechenland von 1832 bis 1833.

Nach Art und Weise aller wahrhaft schöpferischen Talente besaß auch Winckelmann die glückliche Gabe, jedes ihn zum Ziele führende Hülfsmittel gleichsam instinktmäßig aufzufinden und, durch die Schärfe seines innern und äußern Blickes überall geleitet, mit überraschendem Erfolge anzuwenden. So wußte er für das Gebiet menschlicher Erkenntniß, das er als Eroberer und Gesetzgeber beherrschte, von der vergleichenden Anschauung antiker Münzen über die Maaßen wichtige Vortheile zu ziehen, und es verwandelte der den gemünzten Metallen inwohnende weltbezwingende Zauber sich unter seinen Händen in einen magischen Schlüssel, der zu nicht wenigen Räthseln alter Kunst den Zugang geöffnet hat. Die geistreichsten seiner Nachfolger, auf der von ihm gelegten Grundlage das Gebäude der neuen Wissenschaft weiter ausbauend und hierbei zum Theil von überwiegenden Mitteln der Gelehrsamkeit unterstützt, erkannten, je länger je mehr, die Münzkunde für die Leuchte aller archäologischen Studien, deren Strahlen oft auch da noch hinstreifen, wo der Geschichtsforscher von allen andern Wegweisern sich schon völlig verlassen sieht und die letzten Anhaltspunkte ihm bereits entschlüpft sind.

Ein Gleiches gilt auch von der Wichtigkeit der Aufschlüsse, wie sie für Kunst- und Geschichtsforschung aus der Beachtung und Würdigung der Münzen aller nachfolgenden, uns näher und zunächst liegenden Zeiten sehr reichlich sich ergeben; wiewohl bei den Neuern, im Gegensatze zu dem klassischen Alterthume, ein wesentlicher Unterschied des Verhältnisses der Kunst zur Geschichte im Allgemeinen deutlich wahrzunehmen ist und, zur richtigen Bestimmung des Urtheils über das Einzelne, jederzeit fest im Auge behalten werden muß. Bei den Alten, zumal bei den Griechen, die, wo immer von freier Kunstanschauung die Rede ist, als geistiger Mittelpunkt der Vorzeit zu betrachten sind, erscheint überhaupt die Kunst von Anfang an und zeigt sie sich durch alle Stufen der Entwicklung aufwärts wie abwärts als natürlichhöchster, vollendeter Ausdruck und lebendige Geberde ihres ganzen Innenseyns, als verkörperter Ausfluß der schaffenden Seelenkräfte, welcher, den widerstrebenden Stoff ganz überwältigend und vermenschlichend, über alle Regionen des Daseyns harmonisch verbreitet war. Bei den Werken griechischen Ursprungs oder griechischen Abkunft läßt sich daher von dem Einzelnen auf das Ganze, von der äußern Beschaffenheit auf Begriff und Inhalt, und umgekehrt, wie überhaupt auf den historischen Zusammenhang überall mit ungleich mehr Sicherheit schließen, als bei den Kunsterscheinungen der spätern Weltperiode, wo, wegen des unendlich höher hinauf gerückten Zieles und des gleichzeitig hiemit in dem Bewußtseyn der Menschheit mächtig angeregten innern Kampfes, die friedliche und befriedigende Ausgleichung zwischen Geist und Materie, wie sie in den Werken der Kunst vollbracht werden soll, auf viel größere Hindernisse treffen mußte und daher bis jetzt immer nur stufenweise, ungleichmäßig und von starken Schwankungen begleitet zur Erscheinung hat kommen können; obwohl gar nicht zu verkennen ist, daß, wo immer und wie oft diese Ausgleichung dennoch, vorübergehend, zu Stande gebracht worden ist, der Sieg höchster Vollendung unaufhaltsam ganz auf die Seite der christlichen Kunst sich hinneigen mußte, z. B. in den vollendetsten Werken der Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts.

Die Wahrnehmung jenes schönen, ungestörten Gleichgewichtes, worin bei den Alten Leben und Kunst in, durch und nebeneinander sich fort bewegten, würde, auch wo für das Einzelne die Belege fehlten, doch immer zu der Annahme berechtigen, es könne unmöglich irgend ein durch kunstgemäße Handhabung urbar zu machendes Feld menschlicher Thätigkeit von ihnen unangebaut geblieben seyn. Hätten sich also zufällig auch keine Münzen der

Griechen erhalten, so würde sich doch immer mit Bestimmtheit haben voraussehen lassen, ihr Alles umgestaltender Kunsttrieb müsse nothwendig auch auf dieses Element des öffentlichen Lebens und allgemeinen Völkerverkehrs seinen Einfluß ausgeübt haben.

Die Gesammtheit dessen, was, der Zerstörung entgangen, unserm Urtheile über das Münzwesen der Alten zu Hülfe kommt, gibt einen wirklich, trotz der vielen vorhandenen Lücken, hinreichenden Aufschluß über den hohen Ernst und die Tiefe des künstlerischen Verstandes, womit von ihnen auch dieser Gegenstand behandelt und aus der untergeordneten Sphäre, welcher er seiner Natur nach angehört, in den Kreis des Symbolischen, Kunstschönen, Geschichtlichbedeutsamen emporgehoben worden ist.

Im Gegensatze zu der Unvollständigkeit antiker Münzsammlungen und im Vergleiche mit dem klaren Ueberblicke, wie er dennoch aus ihrer Zusammenstellung über die Plastik der Alten, über den Fortschritt derselben und ihren bewunderungswürdig weisen Kunsthaushalt gewonnen wird, ergibt sich aus der Betrachtung des fast unübersehbar reichen Münzschatzes neuerer Zeiten, eben schon wegen dieser beinahe in's Uebergrenzte gehenden Ausdehnung, doch nur ein viel schwankenderes Resultat.

Erst nachdem hier eine Sichtung in Masse vorgenommen worden ist, bleibt für die Kunstgeschichte ein Kern des Branchbaren übrig, aus welchem dann freilich ebenfalls der Geist und Entwicklungsgang der neuern Kunst mit vieler Klarheit sich nachweisen ließe. Sehr natürlich zeigt sich hier in der Behandlung und Durchbildung auch dieses Kunstzweiges ganz dieselbe Erscheinung, welche, mit jener überschwenglichen Geistesbewegung des spätern Weltalters genau zusammenhängend, in den Werken der Neuern überall sichtbar wird. Nicht nur fehlt auf vielen Punkten häufig der bei den Alten stets wahrzunehmende Einklang und gemeinsame Fortschritt unter den verschwisterten Künsten; es kommt außerdem auch neben dem Guten und Besten nicht selten Ungehöriges, Phantastisches und Entartetes zum Vorscheine, oder es drängen sich doch gewisse barbarische Züge und unbezwungene Naturelemente störend mit ein.

Aus den zahlreichen Münzstätten des gebildeten Abendlandes ist, Alles zusammengefaßt, wohl eine Fülle des Schönen und Gediegenen auch in dieser Kunstgattung hervorgegangen, und besonders auf Denkmünzen angewendet, hat zu Zeiten die Stempelschneidekunst der Neuern einen sehr hohen Grad der Ausbildung erreicht.*) Doch ist die richtige Ansicht, das bei kunstgemäßer Behandlung des Stempels einzig anwendbare Princip des streng plastischen Styls, niemals weder allgemein genug noch dauerhaft festgehalten worden. Um sich hievon zu überzeugen ist es eben nicht nöthig die große Masse des Vorhandenen in Betracht zu ziehen; es reicht vollkommen hin, einen beschränkten Kreis ausmerksam in's Auge zu fassen, wie etwa dasjenige, was in dieser Kunstart die süddeutschen Landschaften aufzuweisen haben. Und auch hier kann man sich noch beschränken auf die Summen solcher Münzen und Medaillen, welche den Fürstenhäusern, geistlichen und weltlichen Ständen, Corporationen u. s. w. der bayrischen Lande ihre Entstehung verdanken. Wird aus diesem Vorrathe, nach Ausscheidung des Geringfügigen, Beziehungslosen, das den Kunst-Charakter der verschiedenen Epochen deutlich Anmeldende gehörig verglichen, so finden sich die geschichtlichen Momente der ganzen neuern Kunst in lebendigen Zügen darin abgespiegelt: völlige Rohheit in der Handhabung aller Mittel bis tief in das vierzehnte Jahrhundert, wobei jedoch eine gute Grundansicht und die Spuren des bevorstehenden Einlenkens in die richtigen Gleise schon sichtbar werden; hierauf eine kräftige Erhebung zu echter Disciplin und geistvoller Technik bis etwa zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts; sodann eine starke Hinneigung zu moderner Barbarei während des ganzen siebenzehnten, am Schlusse aber desselben und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts (wo besonders in den Zeiten des ritterlichen Emanuel ein unglaublicher Aufwand an Medaillen bemerklich ist) unter dem vorhandenen Einflusse neuitalienischen und franzmännischen Ungeschmacks ein sehr tiefer andauernder Verfall, welcher hier um so bedauernswerther erscheint, als fortwährend von bayerischen Regenten beider Linien die Stempelschneidekunst mit besonderer Vorliebe ist gepflegt worden, unter andern von Churfürst Maximilian Joseph dem Dritten, dessen königliche Munificenz einen Cyklus historischer Medaillen, das ganze Geschlechtsregister des Hauses Wittelsbach umfassend, in's Werk hat richten lassen, und zwar von der Hand eines äußerst tüchtigen, aber freilich in dem Geschmack seiner Zeit völlig befangenen Meisters, des damals weltberühmten Andreas Schega.

Die Regungen eines sich wieder neu belebenden reinern Kunstgeistes während der letzten vier Jahrzehnde sind sehr natürlich auch in diesem Kunstzweige fühlbar geworden, und um so mehr, als die Nothwendigkeit des Wiederanknüpfens an ein von Alters her Gegebenes, aus innern Gründen, sich hier sogleich aufdringen mußte.

*) Die durch Vollständigkeit und Auswahl schöner Exemplare unschätzbare Sammlung bayerischer Münzen im Besitze des Hrn. Oberfinanzraths v. Worbitka in München enthält unter andern eine Denkmünze mit dem Bildnisse des Herzogs Ernst von Bayern 1535; ein Kunstwerk von so unübertrefflicher Schönheit, daß man sich gezeigt fühlt, das darin Geleistete für die Grenze des menschlich Erreichbaren zu halten.

Der allmählige Uebergang zum Richtigen und Schönen würde auch wieder an bayerischen Münzen allein schon sich nachweisen lassen. Weiter, bis auf unsere Tage herab, verfolgt, tritt dann aber gerade hier eine Erscheinung hervor, wie sie gegenwärtig im Gebiete der Münzen wohl kein anderes Land aufzuweisen hat, und wie sie in dieser Art auch fast nirgends angetroffen werden dürfte: die unter den Auspizien des jetzt regierenden Königs aus der königlichen Münzstätte hervorgegangene Reihenfolge sogenannter bayerischer Geschichtsthaler. Dazu bestimmt, ganz so wie alle andere gangbare Münzarten in Umlauf gebracht zu werden, dieserhalb auch nach dem Nationalmünzfuße ausgeprägt und auf dem Averse durchgehends mit dem Brustbilde des Königs geschmückt, enthalten diese Geschichtsthaler auf ihren Reversen in den verschiedenen mit den Jahreszahlen wechselnden Vorstellungen und Emblemen theils persönliche theils allgemeine Bezüge auf irgend ein die öffentliche Wohlfahrt und den Ruhm des Vaterlandes nahe angehendes geschichtliches Moment aus der Periode der sieben Jahre seit König Ludwigs Thronbesteigung. Durch ein solches Festhalten des praktischen Gesichtspunktes, der bei Anwendung von Medaillen ungleich weniger hätte beachtet werden können, ist es hier gelungen, die ernstere Seite dieser Kunstart wieder gehörig herauszuwenden und ihr in der Reihe der übrigen die für sie gebenthar höchste Stelle anzuweisen, nach dem guten Vorbilde der Alten, deren unübertrefflich schöne und sinnvolle Münzen, zwar eben so wie in allen andern Zeiten zunächst dem Handel und Wandel dienend, zugleich auch die höhere Bestimmung erfüllten, als öffentliche Denkmäler der Kunst und des Gemeinwesens sich geltend zu machen. Bereits sind in der königlichen Münze acht solcher Geschichtsthaler an's Licht getreten und, in bedeutenden Massen ausgeprägt, von dorther zahlreich verbreitet worden. Dennoch kommen sie bisher im täglichen Verkehr nur äußerst selten zum Vorschein, ein Zeichen, daß sie von ihren jedesmaligen Besitzern besonders werth gehalten und vor der Hand mehr als Ehren- und Denkmünzen überall aufbewahrt werden; was auch der ihrer Stiftung zu Grunde liegenden Idee und Absicht keineswegs zuwiderläuft. Die wirkliche Erreichung eben dieser Absicht, welche keine andere seyn kann, als auch mit Hülfe der Prägkunst auf Urtheil und Gesinnung der Menge günstig einzuwirken, war hier zunächst an die Bedingung geknüpft, die Aufgabe auch in rein künstlerischer Beziehung auf eine würdige, befriedigende Weise zu leisten, zu diesem Zwecke die allertüchtigsten Hände aufzufinden und für den öffentlichen Dienst bleibend zu gewinnen. Durch unmittelbare Wahl und Entscheidung des Königs wurde deßhalb der Stempelschneider Carl Voigt aus Berlin, ein Meister, dem in seinem Fache in Deutschland gegenwärtig kein anderer den Vorrang streitig macht, von Rom nach München berufen, wo sein Eintritt in die königliche Münze im Jahre 1830 für das bayerische Münzwesen den Anfang einer neuen Epoche bezeichnet.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

Ueber die Bildnisse Stirnbrands gab er uns darin Recht, daß er mit dem Talent einer festen Zeichnung und tüchtigen Modellirung die Kunst verbinde, die feurigen Farben durch Brechung und Verschmelzung zu einer annehmlichen Wärme zu dämpfen, daß er in einem gleichwohl noch immer sehr frischen, lebendigen Colorit die Züge, das Wesen der Originale treffend wiedergeben wisse, wie denn seinen gelungensten Portraits das Leben so recht aus hellen Augen leuchte, — daß er namentlich auch auf die Hände eine besondere Sorgfalt richte.

Einschränkend bemerkte aber H., daß er in der Wahl der Hintergründe oft in's Souderbare falle, daß er seinen Originalen die vielleicht eigensinnige Draperie erschweren sollte, und daß er im Bestreben, die Individualität des Originals nachzubilden, in Beziehung auf den Teint doch oft zu weit gehe, zu materiell werde. — Für die gelungensten Bilder hielten wir das Portrait des „Schauspielers Seydelmann“ und das eines hellblickenden „Knaben“, wiewohl auch die übrigen nur theilweise etwas zu wünschen übrig ließen.

Versteht mich wohl! — sagte H., als wir mit diesem Maler fertig waren, — ich heiße diese Bildnisse beziehungsweise gut und schön; aber ich übersehe sie mir daneben in eine frühere Kunstweise, in eine andere Malersprache, in die der ältern Meister, wo sie alle ohne weiters noch viel schöner wären.

Wer wird denn — wandte S. ein — immer an Rembrand, Rubens, Van Dyck denken! —

Der Wortwechsel entspann sich aufs Neue, als wir an die Portraits von Morff kamen, der das Verdienst sprechender Aehnlichkeit in gleichem Grade besitzt und sich vielleicht noch mehr angelegen seyn läßt, das Incarnat des Originals getreu wiederzugeben.

Die Menschenkinder — sagte S. — wollen eben, wie sie sind, auch sammt ihrer beliebten Einhüllung und übrigen Ausstattung gemalt seyn. Der Portraitmaler ist oft froh, wenn sie nicht das Zimmer mit neuen Möbeln, auch Hund und Katze, und was ihnen sonst

an's Herz gewachsen ist und der Verewigung werth scheint mitgemalt haben wollen.

Meinen Sie denn — entgegnete H. — es sey möglich, die Originale getreu zu malen, oder sie sehen aus, wie sie gemalt sind? Vergleichen Sie bei Gelegenheit oder thun Sie es jetzt in Gedanken! Man kann und darf die wirkliche Natur nicht geben; es ist immer eine Uebersetzung des Sonst in den Schein, der Natur in die Kunst. Diese ist stets zugleich mehr und weniger, als die Natur. Eine geistreiche Uebersetzung ist aber das Beste.

Es gibt aber, wie auch Göthe sagt, nichts Geheimnißvolleres, als die menschliche Carnation. Sie ist eben die unendliche Verschmelzung allen der Farben, welche die Natur an Pflanzen und Thiere so oft unvermittelt und in ihrer ganzen Energie ausgetheilt hat, wie die Menschenstimme den Ton aller Thierstimmen, aller Instrumente in sich vereinigt. Es gehört wohl beim Maler ein besonderer Sinn, ein leises Gefühl dazu, den Fleischton richtig zu erkennen; er ist gewiß die höchste Blüthe seiner Kunst und ohne vorleuchtende Muster der Italiener und besten Niederländer, ohne genaue Erforschung ihrer Kunstmittel und besonderes Studium ihrer und der Natur wird wohl im Colorit in dieser Hinsicht immer eine gewisse Kälte, Härte, Schwächlichkeit oder Buntheit bleiben.

Wir sehen hier so vielerlei Fleisch, als Malerpaletten, ja nahezu als Bildnisse. Wer hat nun Recht? Einer? Alle? Keiner? — Auch das höchste Extrem des Originals muß noch Etwas von dem Grundton alles Fleisches haben. Sie finden unbillig, daß man an hohe Namen erinnere; aber es bleibt doch ein ewiger Unterschied zwischen einem Talent, das sich dem Zeitgeschmacke bequemt und mit bedenklichen Kunstmitteln wirkt und einem andern, das classischen Meistern nacheifert. Wir achten das Bestreben, wenn auch Zeit und Umstände uns keine Raphaele, Titiane und Correggios schenken.

Gutekunst hat in seinen Portraits in Oel wieder eine eigene Art des Vortrags, die sich, wie auch Sauterleute's, durch Vermeidung des Blendenden und starker Gegensätze einigermaßen den ältern Meistern nähert. So fanden wir ihn namentlich in frühern Arbeiten.

Es blieben uns noch mehrere Bildnisse zur Schau übrig; sie waren von Herrich, Müller, Fräulein Pilgram, Schmidt, Wagner von Heilbronn, auf welche unsere Wechselreden wohl auch ihre Anwendung finden mögen, da sie sich in Auffassung und Behandlungsart den Vorgenannten mehr oder weniger nähern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kunst-Anzeige.

So eben ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

Ansicht von Mainz, gemalt von H. Schilbach, Hofmaler in Darmstadt, in Stahl gestochen von C. Frommel, Galleriedirektor in Karlsruhe, und Poppel daselbst. gr. Fol. (9¾ Zoll hoch, 13 Zoll breit.)

Preis	2 fl. 42 kr.
Auf chin. Papier	3 „ 30 „
Erste Abdrücke	4 „ — „
Sorgfältig ausgemalt	6 „ — „

Dieses schöne Blatt gehört nach dem Urtheil sachverständiger Kunstkenner in die Reihe der Kunstwerke, welche wirklichen artistischen Werth haben, und wird den Freunden dieser, durch historische Berühmtheit und eine so reizende Lage ausgezeichneten Stadt und Bundesfestung gewiß eine erfreuliche Erscheinung seyn. Der Maler, Hr. Schilbach, über dessen erste Arbeit in Rom Ritter Thorwaldsen ein sehr günstiges Urtheil fällte, und der allen Kunstfreunden durch sein schönes Oelgemälde: Aussicht von den Kaiserpalästen nach dem Colosseum und dem Bogen des Constantin in Rom, höchst vortheilhaft bekannt ist, hat eine geistvolle, getreue und charakteristische Zeichnung geliefert, die seinen Künstlerruf nur noch erhöhen dürfte. Hr. Frommel, bekannt als der erste in Deutschland lebende Stahlstecher, hat, im Vereine mit seinem ausgezeichneten Schüler Hrn. Poppel, das Original so wiedergegeben, daß dieses Blatt vor manchem so hochgepriesenen englischen Stahlstiche in vieler Beziehung den Vorzug verdient. Auch gehört dieser Stahlstich zu den größten, die bis jetzt erschienen sind.

Mainz, August 1833.

C. G. Kunze.

Berichtigung.

Nro. 66 u. 67 des Kunstbl. In der Ueberschrift zu der Vorlesung des Hrn. Geh. Raths v. Schelling ist, durch Versehen des Setzers, das Datum weggelassen worden, welches nun so mehr nachgetragen werden muß, da für diejenigen, welche dem Gang archäologischer Untersuchungen folgen, nicht unwichtig ist zu wissen, daß diese Vorlesung bereits am 5. Dezember 1829 gehalten worden ist. Zu bemerken bleibt ferner, daß durch die Güte des Hrn. Verf. der Vortrag aus einer flüchtig dictirten, zunächst keineswegs für den Druck bestimmten Handschrift mitgetheilt wurde, weshalb vieles nur für den Augenblick Berechnete darin unverändert geblieben ist. Endlich sind auch einige sinnentstellende Druckfehler zu berichtigen, nämlich S. 262. Sp. 2. Z. 8. v. u. muß gelesen werden: — dessen beständige Charakteristik, das ꝛc. — S. 263. Sp. 1. Z. 5. — wenn man dieser Stellung noch eine in anderer Hinsicht minder gewagte ꝛc. — Ebendas. Z. 19. v. u. — in der Tiefe der Erde. — S. 266. Sp. 2. Z. 11. — eine frühere erdrückende Gewalt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 74.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 12. September 1833.

Münzkunde.

Bayerische Geschichtsthaler von 1825 bis 1833. Münzen des Königreichs Griechenland von 1832 bis 1833.

(Beschluß.)

Schönheit, wiewohl nicht im gewöhnlichen beschränkten Wortverstande, so wie höchste Deutlichkeit treten in der Kunst des Alterthums als die beiden Kardinaltugenden hervor, denen unter allen Umständen die andern Bedingungen des Nützlichen, Bequemen u. s. w. untergeordnet wurden; doch immer dergestalt, daß nirgendwo der Eindruck eines der Sache angethanen Zwanges entsteht, jener Gegensatz vielmehr wie in Folge eines Naturgesetzes völlig ausgeglichen scheint. Die ohne Vergleich größere Verwicklung und Entstellung aller natürlichen Lebensverhältnisse in neuern Zeiten stellt einer vollkommenen Verschmelzung des Schönen mit dem Zweckmäßigen und Angemessenen überall weit schwerer zu beseitigende Hindernisse entgegen. Diese nach irgend einer Richtung hin glücklich überwunden zu haben, wird also immer an sich schon als Zeugniß eines überlegenen Talentes gelten können. An heutigen Münzen — dieß darf bei der Würdigung ihres künstlerischen Werthes nie außer Acht gelassen werden — ist nun einmal möglichste Seichtheit des Reliefs eine, durch die Legierung der auszuprägenden Metalle und den Mechanismus des übermäßig schleunigen Ausprägens*) bedingte, ganz unerläßliche Forderung geworden, der auch bei unsern Geschichtsthalern nicht konnte ausgewichen werden. Dennoch ist es einer vollendeten Technik gelungen, den strengen Basreliefstyl der Alten, wie ihn zuerst Thorwaldsen in die neuere Bildhauerkunst eingeführt hat, annäherungsweise auch hier in Anwendung zu bringen. An modernen Münzen war bei gänzlichem Verkennen des plastischen Princips, welches vor Allem auf klares Aussprechen und Ausprägen der Formen dringt, bisher fast allgemein durch möglichstes Abflachen und Verschmelzen der Umrisse in den Grund der Münze, sowie durch stärkeres Erhöhen der innern Theile der Eindruck des Weichen und Malerischen beliebt worden. Ganz im Gegensatze mit diesem irrthümlichen Systeme sind die Voigtischen Stempel gerade nach der Mitte hin sich mehr verflachend, längs der Umrisse kräftig erhoben gehalten, wodurch denn immer noch die Wirkung des Vollen, Plastisch-Gesättigten hervorgebracht wird, wiewohl das ganze Gepräge so seicht ist, daß es durchhin noch um Merkliches tiefer liegt, als der schützende Rand der Münze.

Die Reihe der bayerischen Geschichtsthaler hebt an mit 1825. Von Jahr zu Jahre fortschreitend (jedoch ohne eine bestimmte Regel wegen der Anzahl derselben für jedes einzelne Jahr), umfaßt sie bereits einen Kreis von vierzehn Thalerstücken, von welchen acht bereits zur Ausführung gekommen und in Umlauf gesetzt sind. Schon aus ihrer einfachen Zusammenstellung in chronologischer Ordnung und der bloßen Angabe ihres verschiedenen Inhalts geht die oben angedeutete Absicht hervor, auch dieser Kunstart die alte gebiegene Grundlage in möglichster Erweiterung wiederzugeben, und ihr ein neues Feld des Ruhms und Wetteifers zu eröffnen:

1825. Beschwörung der Verfassungsurkunde;
1826. Verlegung der Maximilian-Ludwigs-Universität von Landshut nach München;
1827. Stiftung des Ludwigs-Ordens;
— Stiftung des Theresien-Ordens;
— Bayerisch-Würtembergischer Zollverein;
1828. Die königliche Familie;
— Befestigung von Ingolstadt;

*) Heutzutage muß mit einem einzigen Stoße des Prägstocks das Geldstück fertig ausgeprägt seyn; vor Zeiten konnte man so viele Mühe aufwenden, als eben erforderlich war, um jedesmal einen vollendet reinen Abdruck zu liefern; dadurch hatte der Künstler freie Hand und durfte dem Schönen zu lieb seinen Stempel so tief arbeiten, als ihm gut dünkte.

1828. Errichtung der Constitutions-Säule;
1829. Handelsverein zwischen Bayern, Preußen, Würtemberg und Hessen;
1830. Bayerns Treue;
— Grundsteinlegung der Walhalla;
1831. Reichenbach und Frauenhofer;
1832. Annahme der Krone Griechenlands durch Otto, Prinzen von Bayern;
1833. Errichtung des Obelisken zur Erinnerung an Dreißigtausend im russischen Feldzuge gefallene bayerische Krieger.

Unter den auf dieser Anzahl bereits ausgeführten Geschichtsthalern stehen nach der Zeitfolge symmetrisch jene zwei oben an, welche auf die beiden, von dem regierenden Königspaare ausgegangenen Ordensstiftungen sich beziehen. Sie enthalten, jeder auf seinem Reverse, die Abbildung der einen wie der andern Ordens-Decoration; die Umschriften nennen die Namen der Urheber und die Jahreszahl der Stiftung.

An diese beiden schließt, wegen seiner unmittelbaren Beziehung auf das königliche Haus, ein dem nächsten Jahre zugeschriebener Thaler auf die natürlichste Weise sich an. Auf der Vorderseite enthält derselbe, wie die übrigen alle, des Königs Bildniß, dessen Bedeutung hier aber durch die Zusammenstellung mit dem Inhalte der Rückseite noch wesentlich erhöht wird. Diese führt die Umschrift: Segen des Himmels, und die Königin mit ihren acht lebenden Kindern ist auf ihr abgebildet. Die Anordnung ist dieselbe, wie sie schon auf ähnlichen ältern Münzen aus den besten Zeiten gefunden wird: die verschiedenen Bildnisse, alle in senkrechter Richtung und jedes durch einen Kreis abgeschlossen, sind so gestellt, daß acht Kreise den neunten als ihren gemeinschaftlichen Mittelpunkt umgeben. Die trotz der kleinen Dimensionen noch möglichst festgehaltene Aehnlichkeit und die ungemeine Deutlichkeit der Ausführung verleihen dieser schönen Münze einen besondern Reiz und künstlerischen Werth. Außerdem gibt sie noch Veranlassung zu einem anziehenden Vergleiche; sie enthält das noch in zartem Alter aufgefaßte Bild des jugendlichen Fürsten, dem wir, nur um wenige Jahre später, in beinahe männlich entwickelter Gestalt als Herrn und König auf den Münzen des von ihm beherrschten, neu aufblühenden Reiches wieder begegnen werden.

Dem hiemit im nächsten Zusammenhange stehenden wichtigen Ereignisse ist für das Jahr 1832 ein eigener Geschichtsthaler gewidmet. Der erlauchte Sprößling des Hauses Wittelsbach, in Jünglingsgestalt, altgriechisch gekleidet, an seiner Seite der bayerische Löwe, vor ihm ein hohes Frauenbild: Hellas, die Linke gestützt auf dem Schilde mit dem neuen griechischen Wappen, ist der Rechten das Symbol der höchsten Gewalt, die Krone, darreichend; Umschrift: Otto Prinz von Bayern, Griechenlands erster König.

Zwei andere Geschichtsthaler (1827 und 1829) sind der Erinnerung und dem Abschluß wichtiger Staatsverträge gewidmet; jener ausgestattet mit Sinnbildern des mächtig geförderten Länderverkehrs, dieser auf seiner Rückseite die verschiedenen Reichswappen derjenigen deutschen Staaten vereinigend, welche die Umschrift als Glieder eines so heilsamen Bundes mit Namen nennt. Wieder ein anderer, 1828, mit der Umschrift: Verfassungs-Säule, errichtet vom Grafen von Schönborn, enthält die Abbildung des patriotischen Denkmals, auf dessen rühmliche Gründung er sich bezieht.

Endlich gehört auch noch jenes auf das Jahr 1830 hinweisende Thalerstück zu den bereits ausgeführten, und es soll in ihm das Andenken an die feste und ruhige Haltung eines treuen Volkes während der damaligen allgemeinen politischen Aufregung für immer festgehalten werden; Bavaria, eine ernste matronale Gestalt in ruhig sitzender Stellung, den ganzen Umkreis der Münze erfüllend; zu ihren Füßen das mittelalterliche Sinnbild der Treue.

In Kurzem werden wieder zwei der oben angezeigten Geschichtsmünzen, auf die Jahre 1826 und 1835, mit deren Ausführung der Künstler gegenwärtig beschäftigt ist, vollendet seyn; die letztere also ganz gleichzeitig mit dem großen Trauerdenkmale, zu dessen Verherrlichung sie dienen soll.*)

Noch hat seit dem Herbste 1832 das königliche Münzamt nach einer andern Seite hin eine ungewöhnliche Thätigkeit entwickelt. Die Münzen des neuen Griechenlands sind in München ans Licht getreten, eine für die Freunde der Geschichte und der Münzkunde gleich erfreuliche Erscheinung. Auch auf diesen Gegenstand ist der edelste Kunstfleiß verwendet worden, um so viel als möglich dem hohen Begriffe nachzukommen, welcher mit der Vorstellung des neu aufstehenden Vaterlandes der schönen Künste wie von selber sich verbindet. Die Zahl der Stempel, sämmtlich aus Voigts Werkstätte hervorgegangen, beläuft sich für's Erste auf acht, von denen vier in Silber und eben so viel in Kupfer auszuprägen sind; jene nach δραχμαί (Drachmen) zählend, diese nach λεπτά (Lepta). In Ansehung der Embleme ist ganz dasselbe System befolgt worden, das bei neueuropäischen Münzen jetzt fast überall gebräuchlich ist: auf der Vorderseite Bildniß und Name des Landesfürsten,

*) Die Aufstellung des ganz aus Erz gegossenen hundert Fuß hohen Obelisken, der auf dem Carolinenplatze, dem Durchschnittspunkte dreier sich kreuzender Straßen, in München zu stehen kommt, wird gegenwärtig mit dem größten Nachdrucke betrieben; mit nächstem 18. Oktober soll sie vollendet seyn.

auf der Kehrseite das Reichswappen. Nur bei den Kupfermünzen findet auch hier wie anderwärts eine Abwechslung statt; sie enthält nur die jedesmalige Werthbestimmung in der Einfassung eines antiken Lorbeerkranzes.

Von ungemeiner Schönheit ist das Fünfdrachmenstück (der eigentliche griechische Thaler). Wegen der Ausdehnung hatte der Künstler hier mehr Raum, sich frei zu bewegen. Das im Verhältniß zum Umfang möglichst groß gehaltene Bild des jungen Königs mit der Umschrift: ΟΘΩΝ ΒΑΣΙΛΕΤΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ, erinnert in Styl und Ausführung an jene unvergänglich schönen, ewig nachahmungswürdigen Muster, welche hier der Seele des Bildners mit Macht sich aufdringen mußten. Nicht minder bringt das auf der Reverseite dieser Münze befindliche, mit Lorbeerreisern geschmückte griechische Wappen (ein silbernes schwebendes Kreuz in blauem Felde, in der Mitte des Kreuzes die bayerischen Wecken) durch die Feinheit seiner Verhältnisse und schöne Harmonie der Hauptumrisse einen völlig befriedigenden Eindruck hervor.

Dl.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

Eine Folge von Miniatur-Bildnissen von Holder hielt uns länger fest. Da sie sehr nahe zur Schau standen, so vergnügte es uns, genau nach der Struktur derselben zu sehen. Wir wurden aber von andern Schaulustigen oft sanft weggedrängt und mußten wiederkehren. Zwischen die Abbildungen größtentheils von uns gekannter Personen sind auch verjüngte Nachbilder von Portraits berühmter älterer Meister gereiht. Dieß machte uns auf den Bildungsgang des Künstlers aufmerksam, über welchen wir Folgendes vernahmen.

Er fand sich vor etwa drei Jahren innerlich gedrungen, die bisherige Manier zu verlassen und bei seinen Bildern nach eigentlichem Kunstwerth zu streben. Die punktirende Behandlung hat etwas Trockenes; er trachtete darnach, die Kraft der Oelmalerei auch in Gummifarben zu erlangen, ging deßhalb nach München und ahmte dort die schönsten Portraits eines Velasquez, Giorgione, Van Dyk; auch ein Bild von Netscher in Miniatur nach. *) Es wird versichert, daß Holder bei sorgsamer Wahl der Pigmente, deren Haltbarkeit sich bis anher erwiesen, erst dann sich beruhigte, wenn Künstler und Kenner dem im Spiegel vergrößerten Nachbilde die möglichste Aehnlichkeit mit dem daneben gestellten Originale zugestanden.

Wir haben nach genauem Anschauen dieser Nachbildungen, wobei uns noch die Vergleichung einer „H. Ursula“ nach Guido Reni mit dem hier befindlich gewesenen Original zu Statten kommt, Ursache, an das Gelingen dieser künstlerischen Versuche zu glauben. Da die Größe des Bildes im Auge vom Sehwinkel abhängt, so kann ein kunst- und geistreich aufgefaßtes und möglichst ausgeführtes Miniaturbild, wenn wir uns darein zu verlieren vermögen, bei gehöriger Näherung einen ähnlichen Eindruck auf uns machen, als das unter gleichem Winkel gesehene Original-Oelgemälde, so wie sich jenes diesem durch Vergrößerung auch an die Seite stellen läßt.

Man kann — sagte H. — den Künstler nicht ausschließend immer nur an die Natur weisen. Er mag sie unablässig schauen, studiren, kopiren; aber große Vorgänger soll er nachahmen, in ihrem Sinne sie nachzubilden trachten, weil sie ihn lehren, wie die Natur, die oft auch kalte, unmalerische, aufzufassen ist, wie die uneublche Licht- und Farbenleiter derselben durch die kurze, beschränkte Scala der Palette auf menschliche Kunstweise dargestellt werden kann.

Man spricht so viel vom Auffassen des Geistes der Physiognomien. Diese schwierige Aufgabe kann auf verschiedene Weise gelöst werden und ist ein geistiges Kapitel in der Malerei. Am Ende unterscheiden sich hienach Schulen und Meister. Schwerlich sind die Portraits der berühmten ältern italienischen und niederländischen Maler neben der Kennbarkeit auch noch sehr naturgetreu gewesen. Von Van Dyk sagt man, er habe allen seinen Köpfen

*) Diese Miniaturen sind auch auf der Münchner Ausstellung mit großem Beifall gesehen worden. In den Copien nach Oelgemälden, die der Künstler zu seinem Studium gemacht, hatte man die treue Auffassung der Eigenthümlichkeit eines jeden Meisters, und die Kraft und den Schmelz der Behandlung um so mehr bewundert, als bekannt war, daß Hr. Holder auf Fertigung derselben nur sehr kurze Zeit hatte verwenden können. Noch erfreulicher aber ist, daß man die gründliche Modellirung und das kräftige Colorit der ältern Meister auch in dem größern Theile der später von ihm nach dem Leben gemalten Bildnisse wiederfindet, woraus erhellt, daß ihm das in München so eifrig betriebene Studium zu wahrem Nutzen gereichte. Die Vollendung, welche er seinen Miniaturportraits zu geben weiß, ist doppelt und deßhalb zu suchen, weil sie ihm nicht mehr Zeitaufwand kosten, als die gewöhnliche leichter und flüchtige Behandlung, und weil sie den Bildern nicht nur größere Wirkung, sondern auch längere Dauer sichert. Auch zeigt sich in allen ein entschiedenes Talent, die Aehnlichkeit zu bewirken; wir erwähnen die Bildnisse der Herzogin Henriette von Würtemberg, des Bischofs Keller von Rottenburg. In diesem Sommer hat sich der Künstler zur Stärkung seiner Gesundheit in die böhmischen Bäder begeben, und wird von da nach einem längeren Aufenthalt in Prag, wohin ihn vielfache Bestellungen riefen, die Rückreise über Dresden antreten.

A. d. R.

etwas Heroisches zu legen gewußt. Auch die vor uns liegenden allerliebsten Nachahmungen lassen so etwas ahnen. Wie konnte er auch ganz fleißig und getreu malen, da er bekanntlich im letzten Abschnitte seines Lebens in England erstaunlich schnell, man will wissen, oft in einem Tage mit einem Portrait fertig ward, und, obwohl glänzend belohnt, doch zu seinem fast fürstlichen Aufwand als eminenter Lebemann, der sogar seine eigene Kapelle hielt, auch eines reichlichen Zuflusses bedurfte. Bei den großen Historienmalern lag eine großartige Behandlung des Portraits wohl stets in ihrem ganzen Künstlerwesen.

Die ältern deutschen Maler waren aber durch ihre Naturnachahmung und ihr Halten an der Wirklichkeit auch bei den Portraits, die ja stets einen Hauptbestandtheil ihrer historischen Compositionen ausmachten, an die Erscheinung der Natur gewiesen, und sie gaben diese mit emsiger Sorgfalt wieder.

Auf ähnliche, wir dürfen sagen unfehlbare Weise bringt Holder den Geist seines Originals durch genaue Beobachtung nicht nur der Hauptfaktoren des Gesichts und ihrer charakteristischen Merkmale, sondern durch treue Verfolgung jedes Zuges, jeder Wellenlinie, jeder merkbaren Nüance des Tones, durch künstlerische Wahl der Beleuchtung und Zusammenfassung der Einzelheiten bei günstiger Stimmung des Originals, in die Abbildung.

Im Wiedergeben des Teints weiß er die Natur mit Kunstforderungen zu versöhnen und Extreme geschickt zu mildern. Wie weit große Meister hierin gingen, lehrte ihn die sehr verschiedene spanische, niederländische und italienische Carnation der von ihm nachgeahmten Muster. Die „H. Ursula“ aber, deren Original mir unvergeßlich vorschwebt, ist wohl das Klarste, Durchleuchtendste, was man sehen kann.

Die Behandlungsart im Geist der Oelgemälde vermittelst der Wasserfarben, die er zu Kraft, Glanz und Haltbarkeit jener hinaufzuheben versuchte, und daß er in Wahrheit und Richtigkeit der Auffassung, besonders aber in treuem Fleiß der Ausführung, also auch in Erreichung sprechender Aehnlichkeit kaum zu überbieten seyn mag — ich spreche von Bildnissen, die er mit möglichster Liebe und Muße ausführte — dieses doppelte Verdienst darf er meines Erachtens sich beimessen. —

Wir vernahmen nicht ohne Antheil die Aeußerungen unseres Freundes, der seine hypochondrische Stimmung ganz losgeworden zu seyn schien, wie es ihm immer geschieht, wenn er einen rechten Künstler auf rechter Bahn sichern Schrittes wandeln sieht.

Es ist wünschenswerth und geschieht auch, wie wir vernehmen, daß Holder in der von ihm ausgehenden neuen Art der Miniaturmalerei Zöglinge sich nachbildet, wie denn sein eigener Bruder durch zwei Portraits dargethan hat, daß er in den Sinn desselben wohl einzugehen vermag.

Die hohe Kunst hat oft auf das Portrait herabsehen wollen; aber die größten Maler aller Zeiten malten auch Portraits, Perlen der Gallerien, und der Mensch kann wohl so künstlerisch isolirt am würdigsten dargestellt werden.

Von weitern kleinen Bildnissen müssen wir noch anführen: ein Miniaturbild von Faber, vier Aquarellbilder von Gutekunst in leichter, ihm besonders wohl gelingender heiterer Manier auf weißem Grunde, mehrere von Albert Wagner und einige in schwarzer Kreide.

(Die Fortsetzung folgt.)

London.

Hier ist eine Physiologie der Gelehrten und Künstler von Madden erschienen, worin u. a. auch die Lebensdauer der ausgezeichnetsten Bildhauer und Maler angegeben ist. Bandinelli starb 72, Bernini 82, Canova 65, Donatello 83, Flaxman 71, Ghiberti 64, Giotto 60, Michel Angelo 96, Sansovino 91, Verocchio 56, A. Caracci 49, Claude 82, David 76, Guido 67, Raphael 37, Reynolds 69, Salvator Rosa 58, Tizian 96, Paul Veronese 56, West 82 Jahre alt. Die bildenden Künstler erreichen nach der Durchschnittsberechnung ein minder langes Leben als die Naturforscher, ein längeres aber als Juristen, Mediziner, Theologen, Musiker, Dichter u. s. f. und stehen in der Lebensdauer den Philosophen so ziemlich gleich.

Paris.

Manuel des peintures orientales et chinoises en relief, par St. Victor. 1 Vol. in-18, orné de planches. Paris et Moulins 1852. Pr. 2 fl. 8 kr.

Eine auserlesene, gut konservirte

Gemäldesammlung

in reich vergoldeten Rahmen,

welche zur Hinterlassenschaft des in Trier verstorbenen Präsidenten Herrn J. B. Artois gehört, ist bei dessen Wittwe daselbst im Ganzen zu verkaufen.

Die einzelnen Gemälde, 114 an der Zahl, worunter Guido Reni, Salvator Rosa, Dürer, Holbein etc. sich befinden, sind in einem an Kunstliebhaber zu versendenden Kataloge näher angegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 75.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 17. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

An dem Tage, wo wir die „Landschaften“ besonders in's Auge fassen wollten, war auch in dem Gewölbe eines Kupferstichhändlers eine kleine Gemäldeversteigerung vor sich gegangen, wovon unser reizbarer H. wieder zu leiden hatte. Ein Paar Rheinlandschaften von Schütz, in angenehmem Tone mit geistreichem, etwas flüchtigem Pinsel gemalt, waren bei unserm Eintritt um einen Spottpreis weggegangen. Zwei Landschaften von Brand mit allerliebsten Figuren, wie die Kunstausstellung nichts darbot, blieben unbeachtet stehen, weil sie sich nicht durch einen besondern Effekt empfahlen. Er war selbst im Besitz von ganz ähnlichen, darum verzichtete er auf diese.

Wo man eben — klagte er im Hinausgehen aus der kühlen Versteigerung — mit Antheil in das Kunstmarktwesen hineinblickt, so oft man mit Innigkeit dessen Verhältniß zur Kunst selbst erwägt, wird man verletzt. Welche hohe Preise würden nicht in unserer Zeit für beliebte landschaftliche Ansichten, wenn sie mit gleicher Virtuosität gemalt wären, bezahlt werden müssen. Sie kennen das kleine allerliebste Aquarellbildchen von Heinzmann in der Kunstausstellung. Er sandte es aus München ein, wo er seit geraumer Zeit thätig ist. Ohne Zweifel stellt es eine „Gegend aus den Glarner Alpen“ um den Tödiberg vor. Wir wurden neulich von den niedlichen Aelplerfiguren und übriger Staffage angezogen. Es war, als vergrößere sich das Bildchen uns Beschauern im innern Sinn. Alpen, Fels, Schneefelder, Gletscher wurden uns durch die Kunst der lebhaften, doch nicht übertriebenen, heitern Färbung zu einer anregenden Gegenwart. —

Ich wünschte nur — unterbrach ihn S. — ein Stammbuch von solchen überaus angenehmen Blättern!

Was wollen Sie? — fuhr H. in höherm Tone fort. — Dieses Blättchen wird seinem Kaufswerth nach sechsfach mit Gold aufgewogen. Sie könnten sich um den Preis eines solchen Stammbuchs ein ganzes Kabinet recht guter älterer Meister anschaffen.

Der Lebende hat Recht! — rief S. — Eminger, welcher den „Rosenstein“ nach Stelnkopf für den Kunstverein lithographirt, hat eine „Tyroler Gegend“ in gebrochenen, die gigantisch wilde Felsennatur andeutenden Tönen in Aquarell gemalt. Ich bin überzeugt, daß Ihre beiden Landschaften von Brand Sie nicht höher zu stehen kommen, als dieses kleine Bild. Aber Brand ist todt und Eminger will leben.

Wir wollen — äußerte H. — den jüngern Talenten alle Aufmunterung, den gereiften Meistern ehrenvollen Lohn ihrer gelungenen Arbeiten gönnen, aber so mancher der Anstrebenden ist gar nicht einmal auf dem Wege, welcher auch nur zu dem Vorhofe jener jetzt mit Kaltsinn betrachteten Virtuosität älterer Meister leiten könnte.

Trösten Sie sich! — sagte der stets heitere S. — Es ist im Reich des Wissens, der Poesie, ja selbst im Gebiet des Lebens nicht anders. Wo man recht in's Innere hineinsieht und wie es die Mitwelt damit hält, wird man verletzt und hat solche wehrthuende Gefühle davon. Der Werth und Marktpreis der Dinge, der allgemeine Verkehr richtet sich nach Neigung und Gelüsten der Welt. „Nachfrage“ ist das Wort des Käthsels. Sie können den ganzen Homer um den Preis eines Almanachs kaufen, um den Werth einer Flasche Champagner den Plato. So ist's mit der Schätzung aller Genußmittel. Der Mensch gibt oft viel lieber für einen Spaß seinen Dukaten, als für einen Ernst seinen Groschen aus, und zum Ernst rechnet er beinahe die ganze Vorwelt mit allem, was sie uns als Erbstück gelassen hat, wenn dieses nicht recht plaustbel neu in die Szene gesetzt werden kann.

Aber kommen Sie, lieber Hypochonder! Zerstreuen wir uns jetzt an den allerliebsten heitern „Landschaften!“

Das ist eine bunte Gegenwart! man versetzt sich in Gedanken dahin, man lebt darin und phantasirt sich in wer weiß welche anziehende Situationen hinein.

Bunte Gegenwart! — versetzte H. — Allerdings bunt genug! Das gerade ist's, was mich an vielen modernen Landschaften anwidert, daß sie so bunt sind und dann doch wieder nicht bunt genug. Die ältern haben meist einen sanften, natürlichen, warmen Ton, und selbst die mittelmäßigen, manirirten, in denen wieder Baum noch Kraut richtig und erkennbar gezeichnet ist, sprechen uns durch ein naturgemäßes Colorit an. Wie oft zog mich so ein halbvermüstetes Holztäfelchen noch an, nur weil es so niederländisch aussah! Der Ton im Ganzen wandte sich musikalisch an meine Stimmung, und das soll doch hauptsächlich die Landschaft. Denken Sie sich so ein fromm gefühltes Bild mit großmassigen, schattenden Bäumen, Bergen, Fluß und ein Paar Hütten unter Gebüschen. Wird Ihnen da nicht zu Muthe, als wohnten Philemon und Baucis unter diesen Dächern, oder als dürften Sie mit den Emauntischen Jüngern den Herrn hinein begleiten? Nichts regt meine Wanderlust, meine Sehnsucht nach der Ferne so unwiderstehlich auf, als so eine einfache phantastische, ganz ungeographische Landschaft eines alten Meisters.

Die jüngern Landschaftmaler bemühen sich, das Feste, Endliche, Begrenzte naturgetreu zu zeichnen, zu modelliren; aber das Fließende, Unendliche, Unbegrenzte, Licht, Duft und Luft, Himmel, Wolken, Wasser, worin eigentlich das liegt, was man Wärme nennt, ist leider so oft hart, kalt, unnatürlich.

Was wollen Sie! — fiel S. ein; — Die jungen Maler behaupten, gerade so sehe die Natur aus.

Ebendeßhalb — erwiederte H. — kann und soll man sie nicht so malen! Denn einmal ist's nicht die Farbe an sich, was unser Auge will, sondern der Lokalton, und dann ist die Natur Licht und Leben, die Farbe aber, das Pigment, todt. Was ist der Oker gegen Abendroth? Lassen Sie Licht durch ein gefärbtes Glas oder auch durch transparentes Papier scheinen, so haben Sie etwas dem Abendlicht Aehnliches, aber wie will der Maler dieses künstliche Licht ersetzen? An solchen Zurüstungen, wie bei dem Panorama ꝛc. kann der Maler die Verhältnisse des Lichts berechnen lernen.

Bei historischen Gemälden, bei Portraits sogar lassen wir uns Etwas gefallen, wir verlangen keine Täuschung; nur wenige hochbegabte Meister haben so gemalt, daß man wie durch's Leben selbst frappirt wird, daß man ausrufen möchte: Das ist Fleisch von meinem Fleisch! Aber wer mir die landschaftliche Natur malt, der soll Natur malen, denn was habe ich sonst?

Hat nicht — wandte S. ein — der treffliche Dresdner Friedrich mit Sepia und Bister wunderbar warme Landschaften gemalt? Kann uns nicht schon Grau in Grau vergnüglich, natürlich ansprechen?

Allerdings! — erwiederte H. — Aber er thut meiner Einbildungskraft Vorschub und keinen Zwang an. Wer aber mit den wirklichen Farben zu mir spricht: Siehe! hier ist Natur! der muß mich täuschen können, denn er bemächtigt sich meiner Imagination durch das äußere Auge. Hier erwindet es dann sehr oft nicht sowohl an der Erfindung, Wahl, Composition, oder an der charakteristischen Zeichnung, oder an der malerischen Ausprägung des Einzelnen, sondern an der naturgemäßen Kraft und Haltung des Ganzen.

Eine Landschaft besteht aus zwei Hauptfaktoren, aus Erde und Himmel, aus Körper und Geist, aus Masse und Licht, aus Leib und Leben, — und das Letztere muß das Erstere durchdringen. Unsere Kunstzöglinge mögen ferm seyn in den Elementen, aber sind sie es auch in den Fundamenten?

Erklären Sie sich deutlicher über diese harte Anschuldigung! — fiel S. ein.

Sie soll dieß keineswegs seyn — fuhr H. fort. — Die Elemente sind dem Künstler immer bei der Hand; er wendet sie meist unbewußt, instinktmäßig an; auf die Fundamente muß er, so lang er lebt und schafft, immer wieder mit Bewußtseyn zurückgehen. Es ist das Grundverhältniß der Kunst zur Natur, die künstlerische Uebersetzung der Sprache des Lebens in die der Kunst, die Festhaltung seiner Erscheinungen durch die geeignetsten Kunstmittel. Hier ist dann oft schon der erste Schritt der Anfang eines falschen Weges, der erste Entwurf ein verfehltes Abwägen der Faktoren, der Hauptgegensätze; die ganze Rechnung wird unrichtig wegen des irrigen Ansatzes.

Wer die Natur geradezu geben will, gibt Alles, nur sie nicht. Es gibt z. B. keine kältere Farben als Blau, Grün, Gelb, auch Weiß und Roth. Eine treu nachgemalte Rose würde das schönste Blumenstück tödten. Uns gefällt die saftgrüne, blüthenweiße Frühlingsnatur, aber gemalt wäre sie kalt, weil nicht Himmelslicht und Maienduft sie durchdringt. Darum verzichteten alle große Landschafter auf jene Farben und begnügten sich mit Schwarzgrün, Grau, Braun.

Ein mittelmäßiges Kunstwerk der Art macht mir immer einen schlechten Magen, weil es meine Kunst- und Lebensfreude niederdrückt; — etwas recht Gelungenes, Classisches stärkt mich, weil es meinen Glauben an die Herrschaft der Kunst und des Geschmacks befestigt.

So ein Stück berlinerblauer Himmel von einigen Quadratfußen kann mich erkälten wie Blausäure. Welcher rechte Meister hat sich so Etwas erlaubt, in was die jüngern ihren rechten Triumph suchen? Dann noch einige tüchtig grüne Bäume dazu und eine Färberküppe voll Wasser, das ist wahre Selbstbefriedigung für Manche.

Wenn sie so kühn mit dem hellen Himmel wetteifern, warum nicht vollends die Sonne hellflammend mit Strahlenspeichen in's Firmament setzen? Thaten nicht die ältern mit wohlberechneter Kunst Alles, um uns den Himmel zu verbauen? Sie ließen den Vorgrund sich dunkel erheben, sie stellten hochstämmige, dichtwipfelige Bäume hin, ließen deren Aeste weit in den Raum hineinragen, bauten dunkle Ruinen auf, verhüllten den klaren Aether mit Dunst und Wolken und trauten sich kaum, ein Stückchen Bläue hindurchblicken zu lassen. Warum denn solcher Geiz? Etwa weil Ultramarin eine so theure Farbe ist? —

Wir waren unter solchem Redewechsel in den Kunstsaal gekommen; die ausgesprochenen Ansichten hatten unwillkührlich auch auf mein Auge eingewirkt; ich sah anders, als ich sonst gesehen haben würde.

Dennoch gefielen mir, wie S., die Landschaften von Bayer in Heilbronn, mit denen wir unsere Schau begannen. Eine derselben, der „Ursprung der Brenz", mag der Repräsentant seines Kunstvermögens genannt werden. In den Bäumen ist viel Mannichfaltigkeit der Formen und Töne; das Wasser klar, durchscheinend; die Felsen sind natürlich; Luft und Ferne ziemlich warm, die einzelnen Partieen wohl abgewogen, malerisch contrastirt. Die andern sechs Stücke sind sich ziemlich ähnlich; mehr Abwechslung, imposantere Massen würden ihnen wohlthun. B. ist zu sehr an das Unterland gebannt.

Bürgen hat in zwei „Ansichten aus dem Badenschen" und einer „Halle aus den Appenninen" kleine, fleißig gemalte Bildchen mit Lichteffekt aufgestellt. In einem etwas größern Tableau: „Aussicht auf Livorno," ist die Vegetation kräftig, von geübter Hand. Den Gebirgszug in der duftigen Ferne, auch Meer und Land, wechselnde Formen mußten wir loben. Den Vorgrund möchte man zur Hebung des Ganzen etwas satter gefärbt wünschen. Weniger in einer gewissen Eleganz des Vortrags, als in fortgesetzter Nachbildung charakteristischer Naturerscheinung möchte man den Künstler vorschreiten sehen. Sie widerstrebt aller Manier.

Dörr in Heilbronn ist in Deutschland durch seine Mondschein-Landschaften bekannt. Auch in diesen Ansichten aus der schwäbischen Alb, vom Neckar, Rhein und aus den Hochalpen bethätigt sich sein Studium des Lichts. Seine Gegenden sind Gemüth-erheiternd, die Pflanzenwelt spricht uns natürlich, einladend an, der kenntliche Charakter der Bäume möchte durch Behandlung in dichtern Massen noch gewinnen. Sein Wasserfall „Pissevache beim Mondschein" meisterhaft, kühn, dürfte vielleicht im Vorgrund noch eines malerischen Gegensatzes, wie er jedem Kunstwerk, namentlich einem extremen gebührt, ermangeln.

Groß in Hall hat viel Gefühl für sanfte Mittel-Töne; Otto Müller von hier — meinte H. — sey im Fließenden, in Luft, Licht, Wasser ꝛc. besser, als im Festen; — Müller aus Riga, nun leider todt, hinterließ ein von Büttgen vollendetes Bild, woran, wie immer, die Gebirge das Verdienstvolle sind. Frau Hofräthin Reinbeck, einst unter Steinkopfs Leitung, dichtet malend. Es ist Schade — sagte S. —, daß man solche freundliche, idyllische Erscheinungen nicht isolirt beschauen kann. Sie leiden oft von einer nicht damit übereinstimmenden Nachbarschaft. Das Einzelne spricht gewiß für Naturbeobachtung, wenn auch das Ganze etwas zu sehr die subjektive Komposition verräth.

Sautter in Aulendorf hat in seinem „Tettnang" Luft und Wolken, die sich vor den meisten auszeichnen; auch seine Ferne ist zu loben, aber mit Andern machten wir die Ausstellung, daß sein Vorgrund bei meistem dunkelträchtiger gehalten seyn sollte, wozu freilich Obstbäume, als unmalerische Vegetation, nicht taugen. Mit der Wahrheit und Lokalität kann sich der Künstler niemals entschuldigen, denn die Natur ist meistens nur reich und gewöhnlich überfüllt, wo wir sie als Spaziergänger oder Wanderer schön, reizend nennen. Wer sie zum Kunstobjekt macht, der soll stets fragen: Wie könnte sie noch schöner seyn? Sie eröffnet, künstlerisch genommen, zu viel, diesen Reichthum aber seiten recht augenhaft.

Sepffer, Kupferstecher von hier, hat auf seine Aquarellkompositionen den Fleiß, die Genauigkeit, welche die Radirnadel und der Grabstichel erfordern, übergetragen. Rastlos in Aufsindung malerischer Bäume, Gesträuche, Felsen, Wasserpartieen, weiß er das Gefundene geistreich zu ordnen, zu verbinden. Er ist Forscher und Kenner in seinem Kunstgebiet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Palermo.

Bei dem Erdbeben am 5. März 1823 wurde die Pfarrliche S. Antonio zu Palermo stark beschädigt; es war eine Kirche aus dem 13. Jahrhundert, die aber im 15. Jahrhundert erneuert und seitdem besonders im Innern verschiedenemale verändert worden war. Diese Kirche ist nun restaurirt, und zwar an den beiden Hauptseiten nach Süden und Westen im spitzbogigen Styl des 15. Jahrhunderts, welche Arbeit mit Verständniß und Genauigkeit ausgeführt ist, im Innern aber, wo ein Gemisch von spitzbogigem Styl und borrominesstem Unsgeschmack herrschte, ohne durchgreifenden Charakter,

indem der Architekt weder die barrominesken Zuthaten hinweggenommen hat, wie er doch leicht gekonnt hätte, noch seine spitzbogigen Ergänzungen mit Strenge und gutem Geschmack durchgeführt hat. — Der Bildhauer Valerio Villareale, schon durch mehrere Werke bekannt, hat vor Kurzem eine Bacchantin in carrarischem Marmor vollendet. Trunken und unbekleidet, das Haupt mit Epheu bekränzt, liegt sie auf einem Felsen ausgestreckt und gießt den Wein aus der Schaale. — Bei dem Maler Gio: Battista Romagas, der sich in Rom unter Chauvin, und dann in Paris nach den Mustern von Ruisdael, Vernet und Gudin gebildet hat, sah man dieses Frühjahr einen Seesturm, aus welchem sich ein Schiff zu retten sucht. Dieß Bild hat sich vielen Beifall erworben und ist nach Neapel zu der dortigen Ausstellung gesandt worden. — Gegenwärtig befinden in Palermo drei lithographische Anstalten; die von Gio: Battista Carini ist die älteste, hatte aber keinen recht erfreulichen Fortgang; seit dem Anfang des Jahrs 1832 aber haben sich nach einander die der Gebr. Sconduto, und die von Paderni und Scaglione aufgethan, von welchen schon einiges Gute geleistet worden ist und ohne Zweifel noch Besseres sich hoffen läßt. Ausgezeichnetes hat ein junger Kupferstecher, Saverio Cavallari, seit einiger Zeit in architektonischen Stichen geleistet. Der Herzog von Serradifalco hat ihm die Ausführung der Platten zu zwei Werken anvertraut, welche für die Kenntniß der Alterthümer von Sicilien sehr wichtig werden. Das eine „über die Alterthümer von Selinunt“ ist bereits unter der Presse und enthält 25 von Cavallari nach seinen eigenen Zeichnungen gestochene Tafeln; zu dem andern, welches die „Alterthümer von Sicilien“ überhaupt behandelt, hat derselbe Künstler bereits 20 Kupfertafeln beendigt, den Dom von Monreale und andere kirchliche Gebäude der normännischen Zeit in Sicilien darstellend, welche der Herzog von Serradifalco mit einer gelehrten Abhandlung „über die Anlage der kirchlichen Gebäude in Sicilien während der normännischen Zeit“ begleiten wird. Der Künstler bedient sich bei Ausführung dieser Platten der im J. 1829 von Friedrich Voigtländer in Wien erfundenen und ausgeführten Linirmaschine, hat dieselbe jedoch mit Hülfe des Mechanikus Heinrich Dresdeler noch durch eine Vorrichtung verbessert, welche ihm möglich macht, die Perpendicularlinien zu ziehen, ohne die Kupfertafel drehen zu müssen. — Der Kupferstecher und Juwelier Fecarotta, der sich schon früher als guter Schriftstecher bekannt gemacht hat, beschäftigt sich seit ungefähr vier Jahren, antike Arabesken zu stechen, welche ihm wohl gelingen und auch von Fremden begierig gesucht werden. Sein Bruder Emanuel geht ihm dabei zur Hand und verspricht ebenfalls viel Gutes zu leisten.

Italien.

Canina (architetto, cav.) l'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. Sezione 2da, architettura greca, fasc. 1, 2, 3. Sezione 3a, architettura romana, fasc. 1, 2, 3. Roma 1831 — 32. 40 fl. 28 kr.

Ferrario (Dott. G.), aggiunte e rettificazioni all' opera il costume antico e moderno di tutti i popoli, cogli analoghi disegni. in 4. fasc. 1. Chinesi. fasc. II. Indù. Milano 1831. 6 fl. 30 kr.

Micali (Giuseppe), Storia degli antichi popoli italiani. 3 Vol. in 8. et atlas in Fol. Firenze 1832. 90 fl.

Niccolini (cav. Antonio), Quadro in musaico scoperto in Pompei a dì 24 Ottobre 1831. descritto ed esposto in alcune tavole dimostrativo. Seconda edizione con aggiunte dell' autore. 1 Vol. in 4. Prato 1832. 6 fl.

Visconti (Ennio Quirino), il Museo Worsleja no descritto ed illustrato. Pubblicato per cura del dottor Gio. Labus in 8. fasc. Milano 1832. 3 fl.

(Die Preise sind nach dem Kataog der HH. Artaria und Fontaine in Mannheim angegeben.)

In der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München ist so eben erschienen und durch alle solide Kunst- und Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz zu beziehen:

Auswahl von 50 der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München. 5te Lieferung. 8 fl.

Diese Lieferung enthält folgende 4 Blätter, und wird jedes Blatt auch einzeln abgegeben zu 4 fl.

Latona auf der Flucht mit ihren Kindern Diana und Apollo, nach Rubens.

Ein Seesturm, nach J. Vernet.

Eine französische Bauernfamilie feiert das Dreikönigsfest, nach Metzel.

Maria mit dem Christuskinde von Engeln umgeben, nach Cesari.

Herzoglich Leuchtenberg'sche Gallerie in München. 5te Lieferung. 8 fl.

Diese Lieferung enthält folgende 4 Blätter, wovon auch jedes einzeln abgegeben wird zu 4 fl.

Der alte Seefahrer von Antwerpen, nach J. Cogels.

Ein Kopf nach Raphael.

Christus als Hirtenknabe, nach Murillo.

Eine Osteria in Rom, nach Laurens.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 76.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 19. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

An Friedrich Wagner von hier, dem Landschaft- und Thiermaler, hatte S. aus Liebe zum Lebendigen viele Freude. H. sprach manches „Wenn und Aber“ dazwischen. Schweizerlandschaften liebt S. aus leidenschaftlich sehnsüchtiger Neigung zum Alpenlande vornehmlich; hier besticht ihn der Stoff. H. macht aber bei einer so großartigen Natur auch große Ansprüche an die darstellende Kunst. Die Künstler mögen das Urtheil zum Reservat-Recht für sich machen, so lang sie wollen, — sagte er — mir imponirt nichts, was ich aus lebenslanger Naturbeobachtung besser kenne. Und wenn der berühmteste Landschafter sich vor mich hinstellt, ich beuge mich nur vor Andeutungen leiser Abstufungen, feiner Unterscheidungen. Weiß er keine sanftern Uebergänge, als ich, so fühle ich mich über ihm, und behaupte kühn: Wäre ich ein Maler geworden, mir wäre Das nicht entgangen!

Dabei lobte H. die Zeichnung des Thiermalers, die Abwechslung der Gattungen, Bewegungen, die Bäume und Häuser.

Wir sprachen über die Befugniß zum Urtheil. Wir wollen — sagte H. — viererlei Wege zur Kunst unterscheiden. So sehr sich auch die Leute verwahren, daß man ihre Meinung ja nicht übel deuten möge, das Urtheil ist unabweisbar stets ein Gefährte des Antheils. Wofür ich Interesse gewinne, darüber darf und muß ich urtheilen. Wer freilich das ganze Jahr weder die Natur noch Gemälde ansieht, der hat wohl etwa eine Meinung, aber keine Vergleichung, kein Urtheil; während aber der gemeine Sinn nur das Nächste, Alltägliche wahrnimmt, streckt jedes Interesse des gebildeten Sinnes seine Fühlhörner, seine Geistesblicke in immer weitere Fernen, in alle Enden der kultivirten Erde hinaus.

Welche sind denn — sagte ungeduldig S. — die viererlei Wege zur Kunst?

Nun denn — fuhr H. fort: — die gelehrte Kunde, die Geschichte der Kunst; dann die Kunstphilosophie, die Aesthetik; ferner die Naturbeobachtung und Kunstliebhaberei; endlich die Ausübung, die Technik. — Diese Vermögen sind gewöhnlich sehr verschieden ausgetheilt; zu einem recht kritischen, kompetenten Urtheil gehören aber sämmtliche in höchster Potenz und Vereinigung. Wir ahnen nun wohl, wie selten ein solches zum Vorschein kommt. Wo sind die Matadore, an die wir appelliren möchten? Gelehrsamkeit ist oft anschauungslos; Theorie macht oft sonderbare Anforderungen; Natur- und Kunstliebe mag zwar viel Umsicht in alle Kunstgattungen und Arten geben, aber sie wird leicht zu enthusiastisch und unkritisch; die Ausübung macht enge, sie fixirt den Blick, die aufmerksame Beobachtung auf die bestimmte Kunstart, das Genre des Künstlers.

Wie kommt's, — sagte S. — daß die Künstler unserer Zeit so reizbar sind? — Das ist ein weitläuftiges Kapitel! — erwiderte H. — Aller-öffentliche Tadel verletzt, und denjenigen am meisten, der etwa ohne Lehrmeister, ohne strenge Schule, unter großen Schwierigkeiten, mit größtem Kraftaufgebot Alles aus sich werden mußte. Denken zu müssen, daß er nicht auf rechtem Wege sey, dieß bringt ihn zur Verzweiflung, denn wie sich helfen, wohin umwenden und zurückkehren? — Dennoch kann im Einzelnen Vieles anders, besser werden. Hiezu führt aber nicht Privaturtheil, Rath, Tadel; hiebei bleibt Alles beim Alten; nur die öffentlich ausgesprochene Ansicht, die doch in den meisten Fällen eine Mehrheit für sich hat, bewirkt Etwas, und der Ausübende geht mehr darauf, als er weiß und gesteht.

Eine große Landschaft von Steinkopf hatte von Anfang an unsere Blicke auf sich gezogen; heute verweilten wir länger bei ihr. — Der Eindruck, den Tableaus von bedeutenden Landschaftern auf uns machen, ist beim

ersten Antritt derselben nach Styl und Schule sehr verschieden.

Bei den Einen kommt uns ein über den größern Theil des Bildes ausgebreiteter dunkler Ton, eine energische Lichtwirkung, von einer verhältnißmäßig kleinen Fläche ausgehend, entgegen; wir fühlen aber bald, daß hier bei einer anscheinenden Farblosigkeit Naturtreue gegeben ist. Wir finden uns in einigen Augenblicken in der Darstellung einheimisch, sie wächst in unserm innern Aug zur Lebensgröße auf, wir verlieren uns darein, wie in eine zweite Wirklichkeit.

So düster das Bild Anfangs von der Wand uns anblicke, es hellt sich, wie eine dunkle Halle, an die sich unser Auge gewöhnt, mehr und mehr auf; selbst die oft kaum unterscheidbaren Gegenstände des Vorgrundes werden klar und deutlich, und die Luft, die Ferne blickt immer wärmer, leuchtender hindurch.

Bei der andern Klasse ist über das ganze Bild eine gewisse Klarheit, Offenheit verbreitet, der Horizont ist hell aufgethan, alle Gegenstände sprechen sich beim ersten Anblick deutlich in ihren Lokalitäten aus, Alles glänzt von heitern, gemäßigten Farben, und wenn wir auch nicht künstlerisch getäuscht werden, als ob wir durch ein offenes Fenster aus einem dunklern Gemach in die hellere Natur selbst hinausschauten, wenn wir uns wohl sagen, daß wir ein Gemälde vor uns haben, so finden wir uns doch durch eine solche heitere Gegenwart wohlthuend angeregt und der gemeinen Wirklichkeit in eine künstlerisch veredelte Welt entrückt.

So etwa wirkt Steinkopfs Landschaft. Nicht durch dunkle Baumgruppen, hinter düstern Felsen, Gebirg oder Wolken hervor bricht das Licht; der ganze offene Horizont ist davon durchwoben, alle Objekte sind von ihm umflossen. Bedeutende Höhen in majestätischer, nicht schroffer, zerklüfteter, nicht zu weich abgerundeter Form, erheben sich links. Auf einem Vorberge in mäßiger Höhe liegt ein antiker Tempel, zu dem sich zwischen wechselnden Baumgruppen hindurch ein fahrbarer Weg hinaufwindet. Am nahen Meeresufer liegt die Stadt Argos, in der Ferne senkt sich das Vorgebirge ziemlich jäh in die blangrüne Fluth hinab. Die Oberpriesterin kommt auf einem Wagen zum Tempel gefahren, den diesmal nicht Stiere, sondern ihre eigenen Söhne ziehen. Zahlreiche Wandler verschiedenen Alters schauen mit sichtbarem Antheil auf diese Pietät, welche die Göttin mit ewigem Schlafe belohnt.

Die Belebung der festlich leuchtenden Natur durch diese wohlgeordneten und meisterlich behandelten Gestalten ist so vollendet als die Landschaft. Wir glauben daran, daß es der griechische Himmel ist, der hier sich aufgethan, aber wohl konnten wir durch Hesperien und die Levante reisen, und von Sehnsucht nach dem Anschauen einer solchen Natur fortgetrieben, sie nirgend so in Schönheit und Harmonie lächelnd vor uns ausgebreitet finden. Sie ist so poetisch aufgefaßt und behandelt, als das Ereigniß der mythischen Sage von Elcybis und Biton, das hier vorgeht.

Louis Mayer hat als Ergebniß zweijähriger Studien in Italien, namentlich in Rom, Neapel und Sizilien, und seines regen Kunststeißes nach der Rückkehr, zwei größere Tableaux und zwei kleinere Landschaften ausgestellt. Unverkennbar ist in ihnen der heitere Ernst des Natur- und Kunstforschers dargelegt. „Olevano" im Appenninengebirg ist Aussicht und Composition zugleich; der Vorgrund, eine felsige Anhöhe, als Gegensatz des Mittelgrundes und der Ferne, wohl berechnet und abgewogen, uns sinnlich nahe tretend, faßlich, fast helmisch, in nächster Nähe gleichsam zu greifen, voll Wechsel der Naturformen, bemooste Felsen, kahle Klippen, begraster Boden, Wasser, Gebüsch, Bäume, schon früher von ihm mit Gewandtheit gegeben, nun aber viel freier von stereotyper Form, Alles, so gediegen man es fordern mag.

Das durch das Bild ziehende Volskergebirg leuchtet mit seinen aus- und einspringenden Winkeln durch den Duft der Ferne mit munderbarer Wirkung. Ein Streifen des Meeres wird durch den muldenförmigen Ausschnitt des Landes sichtbar. Ziemlich dichtes Gewölk verhüllt und offenbart zugleich die Lichtwirkung der Morgensonne. Dieser Himmel beruht wohl auch auf Naturbeobachtung, während viele Praktiker die ihrigen aus dem Kopfe zu malen pflegen.

Bei „Taormina" sind die grandiosen Reste des alten Theaters mit passender Staffage, die aufstufenden Berge mit dem Städtchen, der Aetna und das Meer die faßlichen und malerisch contrastirten Elemente der Landschaft.

Wenn Sie mich — äußerte sich S. — nicht auslachen wollen, so möchte ich darauf hindeuten, wie der Maler, vielleicht ohne Absicht, in jenem Bilde mehr die Erscheinungen von Luft und Erde, in diesem von Feuer und Wasser hervorgehoben hat, wenn auch der Vulkanismus nur in einer aufsteigenden Rauchsäule sich ahnen läßt.

Wir ließen dieß dahin gestellt seyn. Mehr noch als diese größern Bilder schien ihn die Aussicht auf „Palermo" anzuziehen, während H. den etwas auffallend blassen Ton der Vegetation einer zweiten kleinen italienischen Landschaft „Ariccia" sinnend betrachtete und darin ein Bestreben fand, den Lokalton möglichst getreu wiederzugeben.

(Der Beschluß folgt.)

Kupferstecherkunst.

Bekanntlich hat die preußische Regierung ein großes Kupferstichwerk: „*Muster für Fabrikanten und Handwerker*," bearbeiten lassen, welches nicht in den Handel gekommen, sondern blos zur Vertheilung bestimmt ist. Ueber dieses vortreffliche und mit großen Kosten ausgeführte Werk hat kürzlich *Hittorff*, jetziger Vorsteher der Société libre des beaux arts zu Paris, in einer ihrer Sitzungen einen Vortrag gehalten, worin er den großen Nutzen hervorhebt, den dasselbe stiftet, und die Liberalität, womit es an alle Anstalten, denen es nützlich seyn kann, verabfolgt wird. Man fühlt nun in Frankreich, wie bei dem Mangel einer durchgreifenden Kunstschule sich nach und nach der Ungeschmack von den niederen Bedürfnissen des Luxus aus in alle Gewerbe einschleicht und allmählig selbst die höhere Kunst bedroht. Das Gute, was die David'sche Schule und die Werke von *Percier* leisteten, indem sie auch die Gewerbe zur Nachahmung des schönen antiken Styls hinführten, die durchgängige Reform des Geschmacks, welche durch sie bewirkt wurde, ist nun verschwunden, und der Schnörkelgeschmack des 17. Jahrhunderts, den die Engländer in ihren Silber-, Bronze- und Tischlerarbeiten zuerst wieder hervorgezogen haben, ersteht auch in Frankreich wieder, neben der faden chinesischen Buntheit, die man schon auf Zeuchen, Tapeten und lackirten Waaren allgemein verbreitet sieht. Solche Verirrungen des Geschmacks zu verhüten, ist ein Werk wie das preußische, welches den Unterricht der Kunst in den öffentlichen Anstalten an die schönsten Muster bindet, ein vortreffliches Mittel, und die (von dem Hrn. Geh. Rath Beuth ausgegangene) Veranstaltung desselben um so verdienstlicher, als nur in den Mitteln eines großen Staates die Möglichkeit liegt, eine Unternehmung, wobei die vortrefflichsten Zeichner und ausgezeichnetsten Kupferstecher des In- und Auslandes in Anspruch genommen werden, zu Stande zu bringen.

Deßhalb ist dies Werk auch bei einer andern Gelegenheit als ein nachahmungswürdiges Beispiel unter denjenigen Unternehmungen aufgezählt worden, durch welche die Kunst des Grabstichels in Frankreich auf's Neue gehoben werden könnte. Bekanntlich hat die französische Regierung schon seit Ludwigs XIV. Zeit die Kupferstecherkunst höchst freigebig gefördert und dadurch Paris den Ruhm erhalten, stets eine bedeutende Zahl ausgezeichneter Stecher in seiner Mitte zu besitzen. Durch Colbert waren *Audran*, *Nanteuil*, *Drevet*, *Edelinck* in Frankreich fixirt worden; diesen folgten *Moreau*, *Ingouth*, *Wille*, *Gr. Audran*, und noch als die Revolution ausbrach, waren *Bervic*, der ältere *Massard*, *Tardieu* und Andere thätig. Dann ließ Napoleon das gigantische Werk über Egypten beginnen, so wie das Musée Napoléon, nachmals Musée royal, worin die damals in Frankreich versammelten ältern Denkmalen der Kunst vortrefflich nachgebildet wurde. Zugleich entstanden andere große Werke, meist ebenfalls mit Unterstützung der Regierung, wie das über die Krönung Napoleons, von Isabey und Percier ausgeführt, Delaborde's Reise in Spanien, die Gallerie in Florenz, Visconti's Iconographie, das Museum Fiesol, die Bilder zu Camoens und die Decennalpreise. Durch alle diese Unternehmungen wurde der Kupferstichhandel, wurden die Gewerbe, die von ihm Nahrung ziehen, auf's glänzendste gefördert, und dies wirkte wieder auf das Gelingen anderer nützlichen Unternehmungen, die anderdem unmöglich von Privatpersonen hätten ausgeführt werden können, z. B. das Werk von Percier, das eine Schule des Geschmacks geworden ist, und das von seinem Herausgeber ganz auf eigene Kosten zu Ende geführte Musée Bouillon. Bei dem Congreß von Erfurt zeigte Napoleon mit Stolz dem Kaiser Alexander einige Leistungen der Officin von Firmin Didot, obgleich sie damals noch nicht die Vollendung besaßen, die sie jetzt erreicht haben. Vor seiner Abreise nach St. Helena begehrte er ein Exemplar des egyptischen Werks mitnehmen zu dürfen, und erntete so auch in seinen letzten Jahren die Früchte von dem, was er für die Kupferstecherkunst gethan hatte. Ludwig XVIII., voll Sinn und Liebe für die Kunst, setzte ihre Begünstigung trotz der Lasten, die auf dem Staate hafteten, fort; er ließ das Krönungswerk Napoleons vollendeu, und unter seiner Regierung sah man eine Menge neuer Talente in der Kupferstecherkunst sich entwickeln. Auch Carl X. entzog den angefangenen Arbeiten seine Hülfe nicht ganz; die Beschreibung von Egypten und das Musée royal wurde unter ihm beendigt; aber außer dem Werk über seine eigene Krönung kein anderes unter ihm begonnen. Nur die Société des amis des arts ließ jedes Jahr einige Blätter stechen; ein anderes Privatunternehmen, die Gallerie Luremburg, gerieth bald durch den Tod seiner Herausgeber in's Stocken. Endlich kam die Julusrevolution und vernichtete den Kunsthandel fast gänzlich. Carl X. bestimmte nur im Allgemeinen eine jährliche Summe für die Kupferstecherkunst, und die Arbeite nam Krönungswerk, dem einzigen, das im Gang war, wurden sogleich eingestellt. Nur die Publikation der Expediton nach Morea ist seitdem auf Kosten der Regierung begonnen; doch sind die Kupfer, die es enthält, nicht von der Art, daß sie die höheren Leistungen der Stecherkunst fördern könnten. Der historische Kupferstich ist gegenwärtig aller höheren Gunst beraubt; vergeblich hatten die Künstler am Schluß der Ausstellung von 1831 auf Bestellung einiger historischen Platten von Seiten des Gouvernements gehofft; seitdem mußten

viele der angesehensten Künstler sich mit geringeren Zweigen ihrer Kunst beschäftigen, oder ohne Hoffnung auf Absatz eigene Unternehmungen wagen, und dennoch ist in dem letzten Bericht des vorigen Ministers des Handels und der öffentlichen Arbeiten von Allem, nur nicht von der Kupferstecherkunst die Rede gewesen. Wie viel Großes aber durch den Grabstichel in die Welt gekommen und ihr erhalten worden sey, bedarf keiner Aufzählung; Raphaels, Michel Angelo's, Leonardo's, Poussin's Werke wären der Welt fast unbekannt ohne sie. Die neuere Erfindung der Lithographie, welche den Kupferstich so sehr verdrängt hat, ist gerade zur genauen und gründlichen Nachbildung solcher Gegenstände am wenigsten tauglich, sondern eignet sich mehr zur Verbreitung geistreicher Ideen und flüchtiger Entwürfe; daher fällt ein großer Theil ihrer Erzeugnisse, die keines von beiden sind, schneller Vergessenheit anheim. — Dies Alles hat eine Anzahl von Kupferstechern, Mitglieder der obengenannten Société libre des beaux arts, in einer eigenen Adresse dem Könige an's Herz gelegt, mit der dringenden Bitte, eine Kunst, durch welche der Ruhm der Nation erhoben und so viel Großes gefördert werde, nicht untergehen zu lassen. Am Schluß ihrer Vorstellung machen sie eine Reihe von Unternehmungen namhaft, durch welche die Regierung auf's Neue die höhere Kunst des Grabstichels beschäftigen und heben könnte. Es sind folgende: Eine Geschichte von Frankreich in Kupfern; eine Geschichte der französischen Maler- und Bildnerschule in Abbildungen; eine Sammlung der auf Befehl der Regierung ausgeführten Kunstwerke; Sammlungen der besten Kunsterzeugnisse jeder Kunstausstellung; eine Reihe von Abbildungen der im Louvre ausgeführten Gemälde und Decorationen; ein Musterwerk für Gewerbe, nach Art des preußischen; eine Sammlung von Abbildungen der noch in Frankreich und Italien erhaltenen Fresko- und Glasgemälde. Es ist zu wünschen, daß dies Gesuch nicht ohne Erfolg bleibe. Die Kupferstecherkunst ist ein wesentlicher Theil aller neuern Kunstübung geworden, und hat die Kenntniß und Liebe zur Kunst in den Zeiten erhalten, wo höhere Zweige derselben abgestorben und unfruchtbar waren. Dafür verdient sie in andern ihr minder günstigen Jahren eine wohlwollende und einsichtsvolle Hülfe, die ihr allein vom Staat oder durch die Fürsten zu Theil werden kann. In der That ist nicht abzusehen, warum eine Regierung, welche mit großen Kosten Porzellan- und Teppichmanufakturen, deren Erzeugnisse allein der Procht und dem Luxus dienen, erhält, nicht auch ein Kunstfach unterstützen will, dessen Hervorbringungen einen viel reellern und ausgebreiteteren Nutzen stiften, einer gleichen Schönheit und Vollendung fähig sind, und von der Nachwelt mit weit allgemeinerer Anerkennung werden aufbewahrt werden.

London im Juli 1833.

Der Bildhauer Hollins hat seit mehreren Jahren eine Sculptur-Gallerie, in Old-Bond-street, dem Publikum geöffnet, die aus Werken seines Meißels besteht. Früher bewunderte man darin eine Gruppe der Venus und des Vulkan, die aber jetzt in den Besitz des Grafen Egremont übergegangen ist. Gegenwärtig sieht man dort eine kolossale Gruppe von drei Figuren, „den Kindermord“ vorstellend; eine verzweifelnde, flehende Mutter, die eben mit aller ihrer Kraft für die Rettung ihres Kindes gekämpft zu haben scheint; das Kind, welches, von einem rohen römischen Soldaten am Fuß ergriffen, in dessen Linken Faustdolch emporgehoben schwebt, während dieser, durch den Widerstand der Mutter in Wuth versetzt, eben ausholt, dem unschuldigen Säugling sein Schwert durch den Leib zu stoßen. Man lobt den Gegensatz der Muskelkraft und der kühnen Umrisse des Soldaten mit den zarten, runden und zierlichen Formen des Weibes, so wie die einfache, lebenvolle Drapirung und die anatomische Genauigkeit und natürliche Weichheit in der Ausführung des Fleisches. — Eine andere Gruppe von Hollins ist von ganz verschiedenem Charakter: „Conrad und Medora“ aus Lord Byron's Corsar in der Scene, die mit den Worten beginnt:

„My own Medora! sure thy song is sad. —

„In Conrad's Absence wouldst thou have it glad?“ u. s. w.

Hier war die Beobachtung des antiken Styls unmöglich; dennoch ist in den reich drapirten Figuren Form und Stellung trefflich gezeigt. — Nicht minder anmuthig und zart als diese Gruppe ist eine kleinere, vorstellend „Aurora, welche ihren geliebten Zephyrus mit sanften Küssen zum Leben erweckt.“ — Ferner gehören zu Hollins besten Werken ein Basrelief, Venus von den Zephyrn begleitet, und die Marmorstatue eines jungen Mädchens, Tochter des J. Vincent Thompson Esq.

In dem Diorama, Queens-Bazar, Bazar, Oxford-Street, wird jetzt das berühmte Gemälde von Martin-Balthazars Fest, in einer kolossalen Nachbildung gezeigt. Diese höchst effektvolle Nachbildung ist fünfmal größer, als das berühmte große Gemälde von West: der Tod auf dem fahlen Pferde, und nimmt einen viermal größern Raum, als die gewöhnlichen Dioramen-Darstellungen ein. Mit dieser Ausstellung sind noch 14 kosmoramische Ansichten verschiedener europäischer Städte und Gegenden verbunden.

Douai.

Der König der Franzosen hat auf seiner Durchreise im August in der Liste der Gesellschaft der Kunstfreunde mit 300 Fr. unterzeichnet.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 77.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 24. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Fortsetzung.)

Wenn ich an die bedeutendern unserer Landschaftmaler denke, — äußerte H. — so betrachte ich die Einen als fertige, die sich schwerlich mehr überbieten, die Andern als fortschreitende, während Manche der Schwächern geradezu umwenden und mit ihrer schon erlangten Uebung in der Zeichnung und Farbenbehandlung nun die Natur und die besten Muster studiren sollten. Wir wollen bei modernen Leistungen nicht mit Seufzen an die Sterne erster Größe früherer Kunstzeiten erinnern; aber wie sich das Studium der Natur belohnend offenbart, so auch das Erforschen der Prinzipien, nach welchen jene großen Meister gearbeitet haben. Man sieht aber so selten das Eine und Andere, obwohl die höchsten Namen in Aller Mund sind.

Ein schon weit Vorgerückter wird sich schwer entschließen, die Opfer des Materiellen zu bringen, welche große Vorgänger der Idealität gebracht. Gewöhnlich fangen unsere Künstler schon um einige Töne, oft um eine Oktave zu hoch an; wäre ich Maler, ich würde, nach eifrigem Studium der einzelnen Naturformen, meinen Gegenstand, sey es Aussicht oder Komposition, ganz in die Tonweise eines Claude, Ponssin oder der besten Niederländer und Deutschen geradezu nach einem ihrer Bilder zu übersetzen trachten.

Wer die hellfarbige Natur geben will, wird kalt mit seinem Erdstoff. Der Landschaftmaler muß mehr oder weniger sich zu Rembrands Art neigen. Dieser große Künstler hat das Leben des menschlichen Angesichts vortrefflich gegeben, aber der wahrhafte Naturton, das eigentliche Farbenlicht tritt nur auf einem in Verhältniß zum ganzen Bilde kleinen Raum heraus; das Uebrige hüllt sich in helldunkeln Schatten. Konnten die größten Meister nicht mehr von der Natur zu Tage bringen, so werden die Nachstrebenden wohl nicht siegreicher seyn. Die Wärme der Landschaften eines Claude ꝛc. hängt gewiß mit dem tiefen Ton seiner Vorgründe zusammen. Die Sprache der bildenden Kunst, gleich der Sprache der dichtenden, der tondichtenden und darstellenden Künste, wirkt mehr noch durch das Nichtausgesprochene, als durch das laute Wort, nach dem Verse Schillers: „Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls.“ Ein Gemälde kann sich zur Natur nur verhalten, wie etwa das Bild eines schwarzen Spiegels zu dem eines weißen, und es soll der abschließende, lichtspannende Rahmen gewissermaßen im Gemälde selbst fortgesetzt seyn.

Wie aber ein geschichtlicher Stoff den Dichter, den Dramatiker leicht zur kältenden Breite verführt, so wird der geographische des Prospekts dem Maler gefährlich. Die Natur schreitet oft durch Identitäten in Gestalten und Farben fort; die Kunst fordert unendlichen Wechsel und Uebergang.

Wie leid thut es dem Nachahmer der Natur, wenn er einen bedeutenden Theil seines Horizonts mit Baumkronen verdecken soll! und doch, wieviel kann er dadurch gewinnen an herrlichem Helldunkel, an Reflexen, an Energie des Lichts der Mittelgründe und Fernen!

In Wald- und Gebüschesdickicht lassen sich unsere Neuern nicht gern ein; sie malen tüchtige Bäume, fast zu sorgfältig, zu wenig in natürlicher Zufälligkeit der einzelnen Theile; aber selten sieht man sie schön beleuchtet, noch seltener durchleuchtet, ihren innern Raum von Licht und Luft durchwoben, leicht und zart mit blassern Reflexen in die Luft sich hinausstreckend.

So fehlen wir auch an dem Bessern eine gewisse Kälte und Härte, von der wir uns nur durch Zurückgehen auf die Fundamente der Kunst im Gegensatz gegen die wirkliche Natur Rechenschaft geben können. Ich sage mir immer: die Mittel, durch welche die großen Virtuosen ihre bedeutenden Kunstwirkungen hervorgebracht haben, sind so einfach, nothwendig und ewig, daß der Künstler auf keine andern sinnen muß, sondern im

Sinn und Geist dieser Urprinzipien schon seine ersten Pinselstriche machen, die Hauptpartien und Gegensätze anlegen, und consequent von ihnen geleitet, immer weiter in der Ausführung des Getheilt, in Austheilung der Contraste von behendem Licht und verhüllendem Schatten bis zur Vollendung fortschreiten soll.

Wir waren unter solchen Reden unter die Kastanien der Esplanade gekommen, wo eine höchst wirksame Abendbeleuchtung der an sich schon malerischen Vegetation um das alte Schloß die Forderungen unseres Freundes bestätigen zu wollen schien.

Ich kann mir nicht anders helfen! — fuhr er etwas aufgeregt fort. — Die Sehnsucht unseres Geistes und Gemüthes geht nun einmal auf's Schauen der Schönheiten aller Lande, auf's Durchforschen aller Dinge, auf's Erleben aller Zustände — und da gibt es denn für uns in Zeit und Raum, in Geld und Gut beschränkte, in conventionellen Banden gegängelte Menschen nur in einem Surrogatleben, nennt es meinethalben „philiströse“ Hülfe und Trost. Wenn ich mein eigenstes Leben recht zu begreifen vermöchte, dann hätte ich Reinmenschliches genug gelebt; wenn ich unablässig forsche, dann verstehe ich die Bemühungen aller Weltweisen; wenn ich mir die Grundgesetze der schaffenden, bildenden Natur täglich klarer mache, dann bin ich, wenn auch entfernt, in weiten Reichen orientirt; und durch Ergründung der Prinzipien der Kunst ersetze ich mir einigermaßen die versagte Anschauung der reichen Kunstschätze und beherrsche so nach meinen Kräften, was mir Anfangs drückend imponiren zu wollen schien.

Sagt mir, Freunde! was lebt, weiß, sieht denn am Ende die Schaar derer, welche ohne Wissen und innigen Antheil in den ausgedehntesten Verhältnissen leben und die Welt genießen? — —

Die Kunst geht nach Brod! sagte S., als wir beim folgenden Besuche den „Genrebildern“ unsere Aufmerksamkeit besonders widmen wollten. — Das hat sie wohl oft auch, äußerte H., in den klassischen Zeiten gethan oder thun müssen. Die Triebfedern für den menschlichen Geist, das Schöne, das Große zu schaffen, sind oft mancherlei. Veranlassung, Bestellung, Nothwendigkeit, ja selbst die Noth, der Hunger stellen sich unter die Musen; es fehlt oft so ein Sporn zur übrigen Neigung. Wer gezwungen ist, macht darum nicht immer etwas Schlechtes.

Unterbleibt manches Gute aus Mangel an Aufmunterung — sagte ich, — so hält auch diese Landheit der Zeit manches schwächliche Talent ab, sich der Kunst zu widmen.

Unser S. fand aber bei der angegebenen Kunstart bei weitem Mehreres nach seinem Geschmack, als der rigoröse H. — Was der wirklichen Welt — sagte dieser — so nahe steht, das muß in Auffassung und Technik möglichst kunstgerecht seyn, um sich zu adeln, wie der Bürgerliche nur durch den Besitz gewisser Vorzüge sich neben den Vornehmen stellen kann.

Dahin nun möchte am sichersten führen, wenn die Künstler ihre Studien in einem etwas großen Maßstabe nach der Natur und nach höhern Kunstwerken machen würden; denn leichter arbeitet man vom Größern in's Kleinere, als umgekehrt. Der Künstler muß sich immer das Große denken, wenn er das Verjüngte bildet. —

Der Mensch ist ein Freund des „Pferdes“, des schönsten, edelsten Thiers. — Baumeister, Thierarzt in Hohenheim, weiß diese Art auch im kleinsten Maßstabe sehr richtig darzustellen; — auch seine Menschengestalten, seine Architektur sind lobenswerth.

Martini in Biberach hat bei seinen „Pferdstücken“ eine eigene Uebung in der Farbenverschmelzung, die aber zur geleckten Manier neigt. Wenn er — meinten wir — noch mehr Studium auf die Natur, auch in der Landschaft wenden und etliche Wouwermanns sorgfältig copiren würde, so müßte der Erfolg erfreulich ausfallen. Stotz von hier verdient in diesem Genre auch Aufmunterung.

Danner, Galerie-Inspektor in Ludwigsburg, ist wohl unser bester „Blumen- und Früchtenmaler“ und als Kopist und Nachahmer von Niederländern und Deutschen durch gelungene Stücke bekannt. Belege von Beiden hatten wir vor uns.

Göser in Biberach gefiel uns im Ton seiner häuslichen Scenen; doch wird er von Pflug daselbst nicht eben darin, aber in charakteristischer Auffassung der Bauern und Dorfs-Notabilitäten des würtembergischen Ober- und Unterlandes, auch wandernder Histrionen ꝛc. überboten. In solchen Scenen ist Pflug bei uns einzig, und darum wünschten wir, er möchte durch Beseitigung gewisser Mängel es einem weitern Kreise werden.

Seine Dirnen blicken uns nicht mit hellen Augen an, seine Köpfe sind um Auge, Nase und Mund nicht immer richtig modellirt, sondern oft etwas rattenhaft. Er macht zu kleine Augenhöhlen, auch sind seine Lokalfarben aus Streben nach Wahrheit oft gar zu verschaben, getüpfelt und trocken; seine Bilder saugen erst mit dem Firniß etwas mehr Weichheit und Wärme ein.

Eine „Familie im Seesturme“ von Gutekunst erfreute sich fast allgemeinen Beifalls. S. wollte sich aus Besorgniß für den ergreifenden Ausdruck auch an der etwas lauten Färbung nichts abdingen lassen. So seyd Ihr materiellen Leute! — rief H. — als würde dieser nicht durch gebrochene Töne noch bedeutend gewinnen. Auch ist der Ueberstürz der Wellen nicht, wie er seyn sollte, vom Winde. Der Geübte soll die Naturbeobachtung keinen Augenblick sich erlassen.

Aehnliche Bemerkungen machte H. über zwei „Fruchtstücke“ von Hering in Oehringen, über die „Landschaft“

und „biblische Scene“ von Kaltenmarkt in Rottenburg, über die „von Amor gefüßte Venus“ von Lepple in Oettingen, über den „verwundeten Polen“ von Nißle von hier, über eine „Flora“ von Späth, über die „neapolitanische Scene“ von Albrecht Wagner von hier, bei welcher S. daran erinnerte, daß sie durch befolgten guten Rath doch merklich gewonnen habe, was ich auch so fand.

Die Darstellungen des jungen hiesigen Malers Strekker nahm S. besonders in Schutz, namentlich seine rührende „Hagar in der Wüste.“ H. weigerte sich nicht, dem Künstler ein fleißiges Naturstudium, eine durchgeführte sorgsame Behandlung, Sinn für Gefühlsausdruck zuzusprechen, aber einiges Beschränkende wollte er nicht zurückhalten. Die „Hagar“ — sagte er — stellt sich durch starke Sentimentalität und ängstliche Behandlung zum Genre. Wenn dieser kunstbemühte junge Mann nicht in solcher unhistorischen hemmenden Manier stecken will, so wird er je eher je lieber seine erneuten Studien im Großen an der Natur und an bedeutenden Mustern machen.

Er wird doch nicht — fiel S. lustig ein — gleich dem spanischen Maler Velasquez mit einem drei Ellen langen Pinsel malen sollen, um die Wirkung sogleich recht aus der Ferne zu sehen?

Es wäre — antwortete H. trocken — versuchsweise so übel nicht. Erlaubt mir eine allgemeine Bemerkung. Die Auffassungsart und die Manipulation scheint in des Künstlers Wesen zu liegen. Nun behaupte ich aber: Wer ein tüchtiger Mensch, Gelehrter, Künstler oder Staats- und Weltmann, Held ꝛc. werden will, der muß baldmöglichst den Gegensatz seines eigenthümlichen Wesens, seiner Neigungen, Hänge, Gewohnheiten suchen, finden, festhalten und ausjubiden, diesem seinem Wesen einzuverleiben suchen. Wer sich gehen läßt, ist ein gewöhnlicher Mensch, wer zur Enge neigt, muß sich ausweiten und der Brausende muß sich hemmen. So fand der prudelnde Göthe in einem gemessenen Studium, in einem gehaltenen Wesen, in strengster Forschung, selbst in einer gewissen Grandezza sein Maaß, und wurde aus einem Kraftgenie ein wirkliches und weiches! Solche Selbstbeherrschung, Selbstkorrektion durch das ihrer Natur Anfangs Widerstrebende gelang allen großen Menschen. Die Meisten sind aber gerade in ihren angeborenen Hang vernarrt, kultiviren diesen noch weiter, liebäugeln mit ihrem werthen Ich und werden so die Sklaven ihres Eigensinns, ihrer Zügellosigkeit, sey diese nun lockerer oder pedantischer Art. — —

Von solchen ernsten, in's Weite und Allgemeine führenden Betrachtungen kehrten wir zur Schau der Werke zeichnender Kunst zurück.

Kaufmann in Ludwigsburg hatte eine „Maria Stuart“ einem französischen Blatt fleißig nachlithographirt. — Zu dem Besten in dieser Kunstart rechneten wir aber Küstners „Pferderennen im Carneval zu Rom“ nach Horace Vernet, vom Künstler selbst auch gedruckt, ein vorzüglich wirksames, kräftiges Blatt; — auch zwei Pferdstücke nach Adam.

Von den kunstreich durch Jörg Sürlin 1474 geschnitzten „Chorstühlen im Münster zu Ulm“ hat der Zeichnungslehrer Mauch daselbst zwei Prodezeichnungen gegeben, Vorläufer eines Werkchens über die innern Verzierungen dieses Doms, welches willkommen seyn dürfte.

Von Rausche in Eßlingen sahen wir „Stahlstiche“ — im Landschaftlichen nicht übel gelungen.

Schmid von hier, der den „Tobias“ gemalt, vergegenwärtigte uns in einer großen Lithographie das treffliche Gemälde von Schick: „Apoll unter den Hirten,“ so weit es bei richtiger Zeichnung mit etwas lichter Schraffirung geschehen konnte.

(Der Beschluß folgt.)

Neue Kunstwerke.

Historisch-romantische Bildergallerie. Bildliche Darstellungen aus der alten und neuen Welt in monatlichen Lieferungen ꝛc. mit erläuterndem Text von W. v. Chezy und K. Z. Schmidt. 1s Heft. Karlsruhe bei Creuzbauer.

Der Ankündigung in öffentlichen Blättern zu Folge wird diese Gallerie die schönsten Stahlstiche aus dem historischen und landwirthschaftlichen (landschaftlichen?) Fache liefern, und überhaupt das Schönste und Vollendetste, was der Grabstichel der ausgezeichnetsten deutschen Künstler (?) hervorgebracht hat! Es soll ein Nationalwerk werden, ein wahrer Hausschatz! in beispiellos niedrigem Preise, und zugleich wird auf den Karlsruher Künstlerverein hingewiesen, dem wir diesen Schatz verdanken werden.

Diese Gallerie ist jedoch nichts weiter, als eine von den kaufmännischen Spekulationen, bei denen die beispiellose Wohlfeilheit das meiste thun muß. Bekanntlich hat Hr. Direktor Frommel, der seit lange ein Atelier von jungen Stechern unterhält, mehrere Folgen von Ansichten zu Virgil, Horaz, Homer ꝛc. herausgegeben, die zwar größtentheils aus verkleinerten Kopien bestehen, aber doch ihren Werth haben. Die Blätter jener Sammlungen sollen, wie es scheint, in dieser

historisch-romantischen Bildergallerie vereinigt werden, so daß man hier italienische Vedouten, Flaxmann'sche Darstellungen aus der Ilias und Odyssee und moderne Gattungsbilder ꝛc. zusammengetragen finden wird. In diesem eine solche Kompilation ein Nationalwerk und ein wahrer Hausschatz genannt zu werden verdiene, ist schwer zu begreifen, aber noch schwerer, was ein Karlsruher Künstlerverein mit einer derartigen Manipulation zu schaffen haben könne.

Das erste Heft enthält: zwei Ansichten aus den Bildern zum Virgil; das Titelblatt und eine Vorstellung aus der Flaxmann'schen Suite zum Homer; eine Ansicht vom Genfersee, kalt wie der Mond, der ihn beleuchtet, den bekannten Cavalcatore von Horace Vernet nach Jezets schönem Blatte, und ein modernes Genrebild, das Gelübde, nach einer Lithographie. Das soll nun der Anfang eines Nationalwerkes seyn, einer Sammlung des Besten, was deutsche Kunst mit dem Grabstichel hervorgebracht!

Der Text zu den Flaxmann'schen Umrissen ist von K. L. Schmidt und sehr zweckmäßig. Das Romantische hat, wie es scheint, Hr. W. v. Chezy übernommen, der in diesem Sinne aus den Wörtern: Cavalcatore, Genfersee und das Gelübde eine Art romantischer Mosaik zusammengesetzt, die in einem Kreise gesellschaftlicher Spiele Beifall gewinnen könnte. Die Erfindung rechtfertigt um so mehr die Versicherung beispielloser Wohlfeilheit, als sogar die Auflösung aus Thümmels bekannter Reise in's südliche Frankreich geborgt worden.

Karlsruhe besitzt in diesem Augenblicke eine Reihe wackrer Künstler und Künstlerinnen. Sie alle sind ohne Zweifel überzeugt, daß fabrikartiger Betrieb weder der Kunst, noch ihrem und des Vaterlands Ruhme förderlich seyn könne. Bilderbogen mögen für große und kleine Kinder ihren Werth haben, was müßte aber ein Fremder denken, dem wir ein solches Werk als das Produkt eines Künstlervereins, als ein Nationalwerk und einen Hausschatz anpreisen wollten? Ohne Zweifel bekennen sich unsere Künstler, die des Namens werth sind, doch nicht zu dem bekannten:

— — — quærenda pecunia primum est;
Virtus post nummos!

—ber.

Paris im August.

Die in Nr. 63 erwähnte Sammlung von Gemälden, welche die Damen Defrainays versteigern lassen, befand sich bisher in dem ehemaligen Hause der Frau v. Sévigné in St. Maur, wo sie von Paris aus häufig besucht wurde. Zu den ausgezeichnetsten Bildern gehört eine Madonna del Sacco von Andrea del Sarlo, ein Oelgemälde, das er am Hofe Franz I. gemalt haben soll, und welches, der Sage nach, die Kapelle von Fontainebleau zierte; ferner ein Portrait von Peter de Hooghe, worin er sich und seine Familie gemalt hat, eines von Cuyr, mehrere von Rubens, Dominichino, Caracci, Murillo u. s. w.

Bei der letzten Ausstellung sind 26,000 Exemplare des Katalogs gedruckt und wahrscheinlich auch verkauft worden, da die Anzahl der Abdrücke nach dem Bedürfniß bemessen wird; mithin beläuft sich die Einnahme davon, nach Abzug der Kosten, gegen 20,000 Franken.

Königsberg.

Die Kunst- und Gewerbeausstellung, vom 11. Mai bis zum 20. Juni eröffnet, bot Kunstwerke aus allen Theilen Deutschlands zur Anschauung dar. Es waren 212 Oelbilder, 55 Zeichnungen und Kupferstiche, 12 Modelle und 90 Proben des Kunst- und Gewerbfleißes, zusammen 369 Gegenstände. Davon sind 10 Gemälde für das städtische Museum ausgewählt, 57 von Privatpersonen erkauft worden.

Nekrolog.

Im Monat Juli ist zu Rom der junge französische Bildhauer, Achille Roche, beim Baden in der Tiber ertrunken. Ebendaselbst starb am 26. Juli an einem Lungenschlag der Maler Anton Dräger aus Trier.

Nachfrage über einen alten Bildschnitzer.

In dem fürstlichen Kunstkabinet zu Kirchberg befindet sich ein Waschbecken von Elfenbein, auf welchem meisterhafte Darstellungen aus Ovid's Verwandlungen eingeschnitten sind. Der Meister nennt sich zwar:

IOH. MICHAEL
MAVCHER BILDH
AYVVER ZVE SCH
GMINDT —

allein alle bisherigen Nachforschungen sowohl in Gmünd als an andern Orten haben über das Geburts- und Todesjahr und die nähern Lebensumstände eines Mannes, der unter die ersten Künstler seiner Zeit in diesem Fache der Kunst gehört haben muß, noch kein Licht gegeben.

C. Jäger.
Pfarrer in Berg.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 78.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 26. September 1833.

Ueber die Kunst-Ausstellung in Stuttgart im Mai 1833.

(Beschluß.)

Wölffle von hier lithographirte das ebenfalls vorzügliche frühere Bild von Dieterich: „Die Jünger zu Emaus," und „drei Landschaften" mit viel Kunstgewandtheit. In Fr. Wagners von hier Federzeichnungen zeigte sich uns lobender Fleiß. —

Die Oelmaler lassen aus Gründen die Glasmaler mit ihren transparenten, feurigen Bildern nicht gern neben sich treten; auch spricht man häufig davon, wie ein Gemälde das andere todtschlagen könne. In gewissen Fällen, z. B. wo Altes und Neues, Antikes und Modernes einander gegenübertritt — mag so etwas stattfinden; im Allgemeinen aber geschieht bei einer Vergesellschaftung von Bildern ganz etwas Anderes. Was wir in dem Atelier des Meisters liebend angeschaut, bewundert, was wir zu Hause bei uns als einen werthen Besitz wie ein Kind an's Herz gedrückt, verschwimmt im Kunstsaal in's Ganze, es theilt sich mit dem Andern in den Antheil, es verschwebt am Ende in der allgemeinen Sättigung und Gleichgültigkeit wie eine Lieblingsarie in der rauschenden Oper. Spezifisch Verschiedenes tritt eigentlich gar nicht in Wechselwirkung, es stößt sich gegenseitig ab.

Sanderlente aus Weingarten ist in der Kunstwelt als einer unserer tüchtigsten Glasschmelzmaler und Wiederbeleber dieser verloren geglaubten Kunst bekannt. Außer seiner „Scene aus dem Leben der Maria" und dem „Portrait von Pirckhaimer" sahen wir bei ihm selbst noch eine „Scene aus dem Leben," welche auch unserm strengen H. als das Beste in Beziehung auf Komposition, Zeichnung, Ausführung, Zartheit und Klarheit auch der Mitteltöne ꝛc. erschien, was er von neuerer Schmelzmalerei gesehen. Seine Stücke sind von kunstsinnigen Großen und Reichen gesucht. Die Neuern hoffen in manchen Tönen die Alten noch zu überbieten.

Dem Glasermeister Bührlen und dessen Sohn in Ulm, welche einiges unverkennbar Gute in dieser schwierigen Kunstart geliefert, möchte die Leitung jenes Malers wohl zu Statten kommen. Er wünscht dem Vernehmen nach eine Schule zu gründen.

Von Bildhauerarbeiten fanden wir: Zwei kleine Skizzen in Thon von Braun: „Terpsichore und Urania," deren Ausführung man dem Künstler gönnen möchte; einen ruhenden Löwen aus einer Steinmasse, und zwei Leuchter in Candelaberform; — von dem früh verstorbenen Mack ein Relief: „Der Genius des Todes führt einen Greis;" — von Wagner: „Lebensgroße Büsten von Herzog Eberhard und Göthe;" einen „Knaben mit dem Hunde spielend"; — „Telephus, von der Hirschkuh genährt," sämmtlich in weißem Marmor, letzteres Hautrelief; — eine „Thalia", etwa drei Fuß hoch, in Gyps; — das „Königspaar", Basrelief in röthlichem Wachs; — aus demselben Stoffe von dessen Bruder: „Maria mit dem kleinen Jesus und Johannes," Basrelief; — von Prof. Weitbrecht: „Traubgeber;" „Lernender Jüngling;" „Nähterin," sämmtlich Basreliefs.

Drei der genannten Künstler haben schon früher durch größere Bildwerke auf dem Rosenstein und Rothenberg in der Kunstwelt sich einen guten Namen gemacht, und ihre zum Theil durch die Lithographie bekannten Leistungen konnten wohl nur günstige Beurtheilungen erfahren. Von Braun hat eine überlebensgroße Christusgestalt in der vorigen Ausstellung allgemeine Anerkennung gefunden.

Ueber den eigentlichen Kunstwerth der Skulpturwerke — äußerte H. — fängt das kennerische Urtheil eigentlich da erst an, wo das dilettantische aufhört. So weiß, um ein Gleichniß zu geben, ein Thierfreund das schön gebaute Pferd vom minder schönen wohl zu unterscheiden; wenn aber von der Analyse der höhern Schönheiten, gleichsam der verkörperten Tugenden und Vorzüge desselben, die Frage ist, so darf sich hier-

über doch nur der geübte Pferdekenner eine competente Stimme anmaßen.

Etwas Aehnliches findet bei den Gebilden des Meißels und in höherm Grad, als bei denen des Pinsels statt, wo ein richtiger Naturſinn und der doch immer häufigere Umgang mit Gemälden ſchon eines unbefangenen lauten Urtheils ſich erkühnen. — In der Kunſt überhaupt, doch insbeſondere in der idealen Plaſtik, geht die Frage nicht nur auf das „Schöne“, ſondern darauf, was das möglicherweiſe „Schönere“ ſey. —

Dieſe uns begründet ſcheinende Bemerkung hielt uns indeß nicht ab, wenigſtens unſer Wohlgefallen an den vor uns ſtehenden Leiſtungen zu erkennen zu geben.

Die Marmorbüſten von Wagner, dem Bildner des H. Lukas in der Begräbnißkapelle auf dem Rothenberge, mit ausnehmendem Fleiß zur Vollendung des uns lebendig Anſprechenden geführt, ſind keine Kopieen, ſondern nach vorhandenen Kunſtmitteln dem Leben möglichſt nahe gebracht; die Wachsbüſten fanden wir ſehr ähnlich, und anmuthig die beiden andern Werke. Mack's Todes-Genius war zugleich der feinige, der den fruchtbaren jungen Mann der heitern Bildnerwelt hienieden entführte. Prof. Weltbrecht hat in ſeinem Basrelief den Schöpfer der großen Friese auf der königlichen Villa in Werken von kleinerm Maßſtabe mit feinfühlender, freier Hand bethätigt.

In des Hofbildhauers Diſtelbarth Atelier ſahen wir eine „coloſſale Vaſe“, der bekannten antiken medizeiſchen in Florenz mit einer Vergrößerung auf ſieben Fuß Höhe und der Veränderung des „Opfers Iphigieniens“ in den heitern Cyklus eines „Amorinenverkaufs“ nachgebildet und im reinſten, feinkörnigen Sandſtein (hier Werkſtein genannt) auf's ſorgſamſte, geſchmackvollſte ausgeführt. Sie müßte das Baſſin eines Parks erwünſcht zieren. Ihr Meiſter hat das Giebelfeld der weſtlichen Fronte des Roſenſteins mit einem großen Hautrelief „der Abend“ — wie Mack das der öſtlichen mit dem „Morgen“ künſtlerisch belebt.

Auch von der Steinſchneidekunſt ſahen wir ſehr gelungene Proben — vom Hofſteingraveur Hirſch: Die Köpfe von „Danneker, Göthe, Schiller, und die Anſicht des Hoftheaters in München“. Der Glasſchleifer Stütz in Ulm hatte eine in Carneol geſchnittene antike Geſtalt aufgelegt, die eine gedrückte Hand zu verrathen ſchien.

Eine Anzahl von Bildwerken ſtellte die Uebergangskunſt in Hinneigung zur Induſtrie dar; Blumen, Früchte, Thier- und Menſchengeſtalten von Dragant, Wachs ꝛc., ſtickende und nähende Malerei, Glasſchleiferei, in Silber getriebene Arbeit, Porzellainmalerei, Holzätzung, Bildweberei und gepreßte Teppiche. —

Nun ſey endlich des Schauens genug! — rief S., indem er faſt ungeduldig dem Ausgange zuſtrebte. — Für einige Zeit bin ich nun geſättigt! — Da ſind Sie kein rechter Kunſtenthuſiaſt — ſagte H. lächelnd. — Ein feuriger Liebhaber wird niemals ſatt. Ich erinnere mich, daß ich nach Anhörung Paganinis eine wahre Sehnſucht empfand, nun ein Adagio von unſerm beſten Violinſpieler zu hören. Und ſo möchte ich zum Gegenſatze gleich morgen eine Gallerie älterer Meiſterwerke, z. B. die Tribuna in Florenz ſehen.

Ich würde es mit Ihnen halten! — ſagte ich; — aber, wenn ich mir eben dieſen Gegenſatz recht denke, ſo möchte ich fragen: Wie wäre er durch die Künſtler unſerer modernen Zeit einigermaßen auszugleichen? Wie die ungeheuere Kluft von ihnen zu überſchreiten?

Die Bemühungen der beſten Neuern — ſagte er — namentlich die Beſtrebungen der größern deutſchen Kunſtſchulen zielen darauf hin. Das Gelingen beruht immerhin auf drei Fundamenten: Unabläſſige Beobachtung der Natur des Feſten und Fließenden, aber freilich mit einer eindringenden Liebe, die ſich, wenn ſich's z. B. vom Meerſturm handelt, wie Vernet in den Maſtkorb binden läßt, um die tobende See zu beobachten; — Lehre und Beiſpiel für Handhabung der beſten techniſchen Mittel und richtigſten Combinationen mit Abkürzung langer Verſuchswege; — ſtrenge Joliirung der Geſinnung vor modernen Einflüſſen ſittlicher und geiſtiger Art und Richtung des Sinnes auf gründlichſtes Studium der Hauptvorzüge und Leiſtungen der trefflichſten frühern Meiſter, namentlich des erwählten Faches, wo mir dann Carl Maratti vorſchwebt, der zu ſeinem Studium einen antiken Kopf im Verlauf der Jahre zweihundertmal nachzeichnete, ohne, wie er geſtand, ſeine Schönheit erreicht zu haben.

Die Kunſt — ſagte er noch im Auseinandergehen — hat meiner Anſicht nach die doppelte Aufgabe, jede überflüſſige Maſſe des Wirklichen zu beſeitigen, damit kein überzähliger Stoff deſſen Vergeiſtigung hemme; und hinwieder, wo die Natur monoton oder aber in ihren unendlichen Uebergängen nicht erreichbar iſt, durch wohlgefühlte harmoniſche Gegenſätze die große Haltung ihres Ganzen im Kleinen nachzubilden.

—h.

Kunſtnachrichten aus Kaſſel.

Ich habe nicht verſäumt, ſo viel als möglich Ihrem Wunſche entgegen zu arbeiten, und daher während meines fleißigen Aufenthalts keine Gelegenheit ungenutzt gelaſſen, welche etwa dazu beitragen konnte, mir eine klare Anſchauung von dem Standpunkte der Kunſt an dieſem in ſo vieler Hinſicht nicht unwichtigen Orte zu geben, und zwar nicht blos in Beziehung zur nächſten Gegenwart, ſondern ich habe auch nicht die Mühe geſcheut, bis in die

Vorzeit zurückzuforschen, so wenig belohnend und ermunternd auch eine solche rückgängige Beschauung seyn mochte. Erlauben Sie mir daher, daß ich mit meinen Forschungen im Alterthume, oder vielmehr mit der Erzählung, wie wenig ich in den frühern Geschichtsepochen gefunden habe, beginnen darf, um erst am Ende durch einige Mittheilungen über die neuesten Ernennungen an hiesiger Akademie Ihren eigentlichen Wunsch zu befriedigen.

Wenn schon Denkmale deutscher architektonischer Kunst im Hessenlande nicht selten sind, ja sogar einige wegen ihres hohen Alterthums, wie die Stiftskirche zu Hersfeld, andere wegen der Reinheit des Styls, wie St. Elisabeth zu Marburg, höchst beachtenswerth sind, und in dieser Verbindung auch wohl schätzbare Skulpturen vorkommen, so findet doch keinerlei Nachweisung statt, daß in ältern Zeiten die Malerei sich auch auf diesem Boden einer lebendigen und begünstigten Ausübung zu erfreuen gehabt. Dieser gänzliche Mangel an nur erträglichen Werken der Malerei läßt sich wohl keineswegs, wie man im ersten Augenblicke geneigt seyn möchte anzunehmen, auf die Reformation und die damit verbundene Bilderstürmerei schieben, indem die Blätter der hessischen Reformationsgeschichte von diesem religiösen Vandalismus nicht viel melden und es auch demselben nirgends vollständig gelungen ist, alle Erinnerung an eine blühende Periode der Malerei zu vertilgen, wie wir an den Provinzen abnehmen können, wo die Wuth gegen jedes Abbild sich am heftigsten manifestirte.

Ich habe daher die bestimmte Ueberzeugung gewonnen, daß Hessen an dem Ruhme der ältern deutschen Kunst eigentlich keinen Antheil hat und selbst in den glänzendsten Perioden der Malerei das etwaige Bedürfniß nur mit mittelmäßigen Produkten hat befriedigen müssen. Ist doch in diesem Lande weder durch schriftliche noch mündliche Tradition der Name eines Malers erhalten. Aber eben so wenig als das Volk scheinen auch die frühern Fürsten von Hessen irgend ein Interesse an Kunst, namentlich an Malerei, genährt zu haben; denn wenn auch die vaterländischen Künstler nicht der Art waren, daß sie ein würdiges Konterfey hätten liefern können, so fehlte es doch den hessischen Fürsten weder an Mitteln noch Gelegenheit, wenn eine solche Neigung vorhanden gewesen wäre, dieselbe durch die berühmtesten Künstler ihrer Zeit befriedigt zu sehen; allein verständige Kenner und selbst Künstler haben mich versichert, daß ihnen noch kein Ahnenbild dieses Fürstenhauses zu Gesichte gekommen, welches auch nur einigen Kunstwerth besäße, ja es existire nicht einmal ein Bildniß von Landgraf Philipp dem Großmüthigen mit einem solchen Vorzuge, während doch dieser Fürst als Vorfechter der Reformation nicht allein einen ausgezeichneten Ruf genoß, sondern auch durch seine besonderen Schicksale in vielfache Berührung mit Ländern gekommen ist, wo ihm doch gewiß einmal ein ausgezeichneter Maler begegnen mußte. Erst mit Landgraf Carl I. (also um 1700) kam ein Mäcenas auf den Thron, und es ist nicht zu läugnen, daß die Künstliebe dieses Fürsten sich bis zu einer solchen Leidenschaft steigerte, daß dieselbe drohte, dem Land verderblich zu werden. Aber auch dieselbe war es nicht sowohl Malerei als Baukunst und damit verbundene Sculptur, welche er begünstigte, und besonders zu bedauern ist, daß sich auch damals kein vaterländisches Talent vorfand, welches die kühnen Anforderungen des Fürsten befriedigen konnte. Ein Italiener war der gewandte Ausführer großartig bizarrer Wünsche.

Niemand wird in unsern Tagen mehr daran zweifeln, daß die Kunst zu Anfang und in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nicht im ärgsten Verfalle gewesen; ob nun aber noch obendrein die Kunst in Deutschland der italienischen und französischen so viel nachstand, daß Landgraf Wilhelm VIII., Sohn des obengenannten Carl, ausrufen konnte, als ihm der damals junge Johann Heinrich Tischbein ein Bildniß vorstellte: „das hat kein Deutscher gemalt!“ (ein besonderes Zeichen seiner Zufriedenheit mit der Arbeit selbst,) möchten wir nicht sogleich bejahen, wohl aber zugeben, daß der gute Landgraf noch keine erträgliche Malerei, wenn auch nur im Verhältniß zu damaliger Zeit, in seinem Staate gesehen haben mochte. Und so ist denn der eben erwähnte Johann Heinrich Tischbein der erste Maler von Belang, dem wir auf hessischem Boden begegnen; daher wir denn leider den Anfang der hessischen Kunstgeschichte nur an den Zeiten des tiefsten Verfalls der Malerei anknüpfen können.

Das Zusammentreffen des letztgenannten Fürsten mit einem eingebornen Künstler leukte von nun an alle Kunstneigung beinahe ausschließlich zur Malerei, wie schon der Umstand beweist, daß dieser Fürst nicht allein der Gründer der Kassel'schen, früher sehr bedeutenden Gemäldegallerie wurde, sondern auch zugleich als Vollender derselben betrachtet werden muß; denn was später noch etwa hinzugekommen, ist nicht von Belang. Sein Sohn und Nachfolger Friedrich II. stiftete die Akademie der Künste, und von nun an erblicken wir eine Reihe von nicht unbedeutenden Künstlern, welche theils als Lehrer, Ehrenmitglieder oder gewesene Schüler in Beziehung zu dieser Anstalt standen. Die ganze Reihe eröffnet der schon genannte Johann Heinrich Tischbein, das Haupt einer noch bis jetzt erhaltenen Künstlerfamilie. Seine Werke sind sehr zahlreich; die besten befinden sich in der katholischen Kirche zu Kassel und auf den Schlössern zu Wilhelmshöhe und Wabern; besonders zeichnet er sich durch eine feste, markige Pinselführung aus. Unter seinen Bildnissen trifft man schätzbare

Sachen an, wie ich namentlich eines im Besitze des Hrn. Nahl, dessen Großvater es darstellt, sah, und welches durchweg eine geniale Arbeit zu nennen ist.

Johann August Nahl ließ sich in dieser Zeit zu Kassel häuslich nieder. Er war ein trefflicher Bildhauer seiner Zeit und berühmt durch sein Monument der Hindelbank in der Schweiz. Sein Hauptwerk in Kassel ist die kolossale Statue des Landgrafen Friedrich II. Gute Zeichnung und glänzende Ausführung in Marmor schätzt man besonders an seinen Werken.

Nächst diesem wäre aufzuführen dessen Sohn, der Maler August Nahl, welcher während eines langjährigen Aufenthalts in Rom durch seine zahlreichen Kompositionen, meistens in Sepia ausgeführt, einen guten Ruf genoß. Sein Bestreben nach edler Zeichnung und geschmackvoller Drappirung bezeichnete ihn als einen sehr gebildeten Mann, doch waren die landschaftlichen Hintergründe oft poetischer, als die historische Darstellung selbst. In den letzten Zeiten seines Lebens begleitete er die Stelle eines Direktors der Malerei und Bildhauerei dieser Akademie. Sein Bruder war als Bildhauer nicht von Bedeutung.

Der Zeitfolge nach müssen wir nunmehr den Maler Wilhelm Tischbein, Neffen von Johann Heinrich, erwähnen, bekannt als Historienmaler, Thierzeichner und Direktor der Akademie zu Neapel. Ein Urtheil über denselben erspare ich, da solches an vielen andern Orten, namentlich aber bei Göthe, mit dem er in nähern Verhältnissen stand, sich reichlich und trefflich findet. Hier in Kassel begegnet man nur zuweilen Bildnissen von demselben, deren aber einige von besonderer Schönheit sind.

In der nämlichen Epoche befand sich an der Akademie zu Kassel als ausgezeichnetster Künstler der Maler Böttner, welcher sich in Rom durch ein Gemälde: Jupiter und Ganymed, hervorgethan hatte. Dieses Gemälde, von dem seiner Zeit sehr viel Rühmens gemacht wurde, befindet sich aber nicht in seiner Vaterstadt, und kann ich daher auch nicht beurtheilen, zu wie viel er etwa befähigt gewesen; denn was mir von ihm zu Gesichte gekommen, und es ist solches der Anzahl nach nicht unbedeutend, möchte wohl von einer sehr ausgesprochenen Anlage zur Technik der Kunst Zeugniß geben, aber auch nur Anlage, welche am Ende in eine porzellanartig glänzende, völlig geistlose Manier ausgeartet war.

Johann Martin von Rhoden, schon zu lange als Landschaftsmaler ersten Ranges rühmlichst bekannt, als daß ich auf ihn hier erst jetzt aufmerksam zu machen hätte. Kassel scheint ihn nunmehr auf immer verloren zu haben, denn er ist seit Kurzem mit churfürstlicher Erlaubniß nach Rom zurückgekehrt. Ein Kreis geistreicher Freunde und Anhänger dieses selten ausgebildeten Talentes erfreut sich deshalb seines Glückes nicht ganz ohne Mißstimmung, wie mir scheinen will.

Ich komme nunmehr zu denjenigen Künstlern, welche sich durch Tüchtigkeit und Thätigkeit augenblicklich in Kassel auszeichnen, und werde die Erwähnung derselben dem Alter nach folgen lassen.

Werner Henschel, als Bildhauer rühmlichst bekannt. Sein erstes größeres Werk war eine Charitas, große runde Gruppe. Ich glaube, daß er dieselbe bald nach seiner Zurückkunft von Paris, wo er sich im Atelier des Malers David als ausgezeichneter Schüler hervorgethan, verfertigt hat. Aber auch schon in Paris hatte er für seine Kunst eine mehr deutsche, oder wenn man will altdeutsche Richtung gewonnen, und möchten wohl seine Werke, in diesem Sinne betrachtet, zu den erfreulichsten Skulpturen der neuern Zeit zu rechnen seyn. Besonders schön sind die von ihm selbst erfundenen und unter seiner Leitung gegossenen Bronzearbeiten. Augenblicklich ist er mit dem kolossalen Standbilde des heiligen Bonifazius beschäftigt, welches ebenfalls in Bronze gegossen werden soll. Er gehört zu den Künstlern, mit welchen im vorigen Jahre die Anzahl der Professoren und Lehrer an der Akademie vermehrt und verdoppelt wurde.

(Der Beschluß folgt.)

Frankfurt am Main, im Juli.

Unter den in der letzten Zeit hier ausgestellten Bildern befand sich auch ein Altarblatt, welches Hr. Philipp Veit, Direktor des Städel'schen Instituts, für die kleine Kirche zu Beusheim im Großherzogthume Hessen gemalt hat. Es stellt einen heil. Georg über dem erlegten Drachen schwebend vor und hat sich durch die fromme, ernste und würdige Auffassung, wie durch Schönheit der Zeichnung und Farbe Beifall erworben.

Nekrolog.

Am 1. Aug. d. J. starb zu Berlin der pens. Königl. Geh. Oberbaurath Rothe, 75 Jahre alt. Als Schriftsteller hat er sich durch seine Beiträge zur Maschinenbaukunde (2 Hefte, Fol. Berlin, 1827 ff.) bekannt gemacht.

In Nimes ist am 5. Sept. Hr. Hilaire Périé, Direktor der dortigen Zeichnungsschule, Conservateur des Museums und Mitglied der Akademie von Gard, ein Schüler Davids in der Malerei, gestorben. Er war gebürtig aus Castres in Languedoc und brachte sein Leben auf 53 Jahre.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 79.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 1. Oktober 1833.

Kunstnachrichten aus Kassel.

(Beschluß.)

Ludwig Emil Grimm erlernte anfänglich bei Heß in München die Kupferstecherkunst. Seine höchst geistreich radirten Blätter sind allgemein bekannt und beliebt. In spätrer Zeit hat er sich immer mehr der Malerei zugewandt und gewiß nicht ohne Erfolg, wie namentlich zwei Bildchen darthun, welche kürzlich bei ihm zu sehen waren. Man muß dieselben wohl als Genrebilder bezeichnen, obgleich keine beschränkte sinnliche Auffassung der Natur darin vorwaltet, sondern beide einen edelgebildeten, beziehungsreichen Sinn durchblicken lassen. In einem dieser Bilder sieht man eine Bäuerin im Begriff dem Gesangbuch ein Zeichen beizufügen, um eben nach der Kirche zu gehen; vor der Thüre erwartet sie der Geliebte; im Hintergrunde die Kapelle und dahin wandelnde Landleute. Das andere zeigt eine Bäuerin, versunken in tiefe Betrachtung auf dem Grabe eines Verstorbenen. Das Kostüm ist lokalhessisch. Auch Grimm ist nunmehr Lehrer und Professor der Akademie.

Ludwig Sigismund Rühl, seit Kurzem Hofrath, Direktor des Museums und der Bildergallerie. Sein Wirken in der Kunst wird hauptsächlich durch zwei Bilder charakterisirt. Das erste verfertigte er in Rom; es war eine Darstellung der heiligen drei Könige, eine Arbeit, welche alle Zeichen der Schule an sich trägt, die man derselbst die neualtdeutsch römische benennen muß. Trotz einiger Bizarrerie in diesem Bilde, wird man sich desselben stets erfreuen, und zwar als einer Arbeit, an welcher man mit Bewunderung sieht, wie weit das Talent es darin bringen kann, das Aeußerliche einer ihm innerlich fremden und fernen schönen Zeit zu reproduziren. Das zweite und letzte Bild, welches kürzlich zum Besten der Armen öffentlich ausgestellt war, stellt auch Könige vor, nicht 3, sondern nur 2, und auch keine Heilige, nämlich Ludwig XIV. und den vertriebenen Jakob Stuart von England. Eine bloße Präsentation. Was bei dem obigen von dem Aeußerlichen, von der Methode gesagt wurde, gilt hier in Beziehung auf das Aeußerliche des Lebens selbst. Ja das ganze Bild gibt nur das Aeußerlichste eines schon an und für sich sehr äußerlichen Lebens.

So vielfach man auch stets das Hofleben als kalt und herzlos beurtheilt hat, so zeigt die Darstellung doch dieß Leben wie aus größter Ferne gesehen, wo sich alle Zeichen desselben verwischen und nur noch die Masken übrig bleiben. Es ist ein Hofleben, wie es dem Publikum, welchem die Betrachtung nur von außen durch die Fenster vergönnt ist, erscheinen muß. — Allein der Fleiß, die tüchtige Anstrengung, die Technik und der Erfolg des Totaleindrucks sind bewunderungswürdig. Wem das Bild der heiligen Könige noch in Erinnerung ist, dem braucht man nur den Gegenstand des neuesten Bildes zu nennen und hinzuzufügen, daß dasselbe ausgezeichnete Talent für Technik in dieser Reihe von Jahren sich gesetzmäßig und erfreulich ausgebildet hat, und er wird sich einen Begriff von dieser letzten Arbeit machen können.

Carl Aubel, bei Gelegenheit der neuesten Erneuerungen ebenfalls zum Lehrer und Professor bestellt, hielt sich längere Zeit zu Paris und Rom auf. Seine historischen Bilder haben sich seither nicht oft über den Kreis der Darstellung von Madonnen hinausgewagt. Darunter zeichnen sich aber einige wirklich durch Gemüth und kräftige poetische Gabe aus. Die Behandlung dürfte zuweilen etwas breit zu nennen seyn. Seine Portraits sind mitunter höchst ausgezeichnet, und ich habe einige gesehen, welche durch ernste gediegene Farbe und Behandlung lebhaft an schöne alte Bilder erinnerten.

Friedrich Müller war ebenfalls einige Zeit in Paris, kam aber noch sehr jung nach Rom, und zwar in den letzten Zeiten der hohen wahren Begeisterung für ältere Kunst. Sein Gemälde der heiligen Elisabeth von Thüringen, eine reiche und ernste Komposition, theilt noch die Vorzüge eben jener Epoche. Der entschiedene

Beifall, welchen sein späteres Gemälde von Jakob und Rahel auch in landschaftlicher Beziehung in Rom erhielt, bestärkte seinen natürlichen Hang zu jener romantischen Verbindung des Historischen mit dem Landschaftlichen auf das Lebhafteste, und es machte dieselbe von nun an wie es scheint den fortwährenden Gegenstand seines Studiums aus. Im Jahr 1827 war er einem Rufe seines Fürsten nach Kassel gefolgt, um Arbeiten von sehr bedeutendem Umfange im Kurfürstl. Residenz-Palais zu übernehmen. Die Vorbereitung zu dieser Arbeit versetzte ihn in eine erfindungsreiche Thätigkeit, und so viel Beifall sich auch seine Skizzen und Projekte erwerben mußten, wobei sich auch sein schönes Talent für die Arabeske entwickelte, so kam doch der ursprüngliche Auftrag nicht zur Ausführung, und er kehrte nach einem dreijährigen Aufenhalte hieselbst mit bedeutendem Verluste nach Rom zurück. Während dieses letzten zweiten römischen Aufenthalts malte er ein größeres Bild: die Anbetung der Hirten, und seine allgemein beliebte historisch-landschaftliche Komposition: die italienische Hochzeit.

Auf die Versprechung der hiesigen Minister, ihm eine Anstellung als eine Quasi-Entschädigung zu ertheilen, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo ihm denn auch, nachdem die Stände die Zulagen für die Akademie votirt hatten, die Professur der Malerei an derselben übertragen wurde. Seitdem hat er mehrere kleinere Bilder theils für die Frau Kurfürstin königl. Hoheit, theils für den französischen Gesandten hieselbst verfertigt; letzterer allein besitzt 3 seiner besten Arbeiten, und zwar die heilige Elisabeth, eine veränderte Wiederholung von Jakob und Rahel, und die italienische Hochzeit, wie auch einen St. Hubertus. Ausführliche Recensionen über seine Arbeiten finden sich an mehreren Orten, namentlich in den Beiblättern der Kasselschen und Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, auf welche ich verweise.

Außer den letztgenannten meistens bei der Akademie angestellten Künstlern sind deren noch mehrere hieselbst, welche sich durch Geschicklichkeit auszeichnen und der Erwähnung gar sehr verdienen, wie namentlich der Hof-Theatermaler Primaveſi, dessen Staffeleigemälde (Landschaften) viel Verdienst haben. Die Theaterdekorationen von demselben sind vortrefflich. Auch der ebenfalls als Hoftheatermaler bestellte Architekturmaler Beutler liefert verdienstliche Arbeiten. Als Portraitmaler ist Glinzer beachtenswerth, nur malt derselbe sehr ungleich; einige Bildnisse von ihm sind aber wahrhaft ausgezeichnet zu nennen. Der Maler Embden, welcher die meisten Bildnisse hier malt, ist ein sehr wackerer Künstler in diesem Fache. Endlich ist noch ein Sohn des verstorbenen August Nahl zu erwähnen, dessen Porkemitusse ganz bedeutend sind und welcher sich nur zu einer anhaltenden Thätigkeit zu entschließen brauchte, um Verständiges und Erfreuliches zu leisten.

Als wackrer Bildhauer ist noch Philipp Siebrecht zu nennen, welcher leider unter den jetzigen Umständen keine angemessene Beschäftigung finden mag.

Als Medailleur würde sich der Hof- und Münzgraveur Körner der jüngere überall und bei jeder Concurrenz vortheilhaft auszeichnen. Seine Medaille zur Jubelfeier der Universität Marburg ist eine gar schöne Arbeit.

Als theoretisch-ästhetische Baukünstler bethätigen sich der Professor Wolff (durch Schriften rühmlichst bekannt) und der Oberbaumeister Engelhardt. Auch dürfte der bekannte ummehrige Oberhofbaumeister Ruhe vielleicht bald in größere Thätigkeit versetzt werden. —

Indem ich hiermit meine erste Relation beendige, erstaune ich selbst darüber, wie viel tüchtige Künstler an diesem verhältnißmäßig kleinen Orte sich zusammen finden. Wenn man damit die meisten Hauptstädte von Norddeutschland vergleicht, Berlin und Dresden ausgenommen, so ergibt sich für Kassel ein schönes Resultat, und es ist vorauszusehen, daß, sobald die Regierung oder andere günstige Umstände eine lebendige Anregung unter denselben hervorrufen, auch sehr Bedeutendes wird geleistet werden können. Der Antheil, welchen die Kurfürstin an den Werken mancher Künstler nimmt, wird, wie mir scheint, dankbar anerkannt, und manche Hoffnung derselben für die Zukunft knüpft sich auch an das theure Leben dieser frommen und für die Kunst gestimmten und gebildeten Fürstin.

Jwo.

Kunstausstellung in Straßburg.

Seit geraumer Zeit fühlten unsere Künstler und Kunstfreunde das Bedürfniß, in ihrer Vaterstadt einen Verein zu bilden und gemeinschaftlich darauf hinzuarbeiten, die Kunst auch in unsern Mauern Früchte tragen zu sehen. So Mancher hatte die Kunstschätze Deutschlands bewundert, viele hatten die Ausstellungen der Hauptstadt Frankreichs und die Werkstätten ihrer Künstler besucht oder unter italischem Himmel die Werke der Meister mit Begeisterung gesehen, Ideen und Gefühle waren angeregt worden, welche tief eingreifend den Sinn für Großes und Schönes geweckt; eine Reihe jüngerer Künstler, gebildet zum Theil im Ausland, zum Theil in unserm gallischen Athen, sammelte sich begeistert um den väterlichen Heerd, bereit die Lücken zu füllen, welche durch mancherlei Schicksale und Umstände unter den elsäßischen Söhnen der Kunst entstanden waren. Doch bis jetzt hatten in der heimathlichen Vaterstadt solche Wünsche noch keine Erhörung gefunden; es war kein Vereinigungspunkt, seine Gedanken über Kunst

mitzutheilen, keine Gelegenheit, zu schauen und zu fühlen, zu zeigen und auszustellen, was jener Sinn hervorgebracht, was der Genius bildend in's Leben gerufen hatte. Es war der jetzigen Zeit, in welcher sich so Manches bei unserem Volke neu gestaltet, aufzuhalten, den Versuch zu machen, einen solchen Verein zu bilden; seine Grundsätze, Zwecke und Ordnungen will ich Ihnen in einem kurzen Auszug aus seinen Statuten mittheilen.

„Der Zweck der Gesellschaft der Kunstfreunde von Straßburg ist, den Kunstsinn zu verbreiten, den Künstlern und Kunstfreunden Gelegenheit zu geben, ihre Studien und ihre Ausbildung zu erleichtern und ihre Kunstprodukte mitzutheilen.

„Um diese Zwecke zu erreichen, sucht sich die Gesellschaft mit andern ähnlichen Vereinen, so wie auch mit den vorzüglichsten Kunsthandlungen des In- und Auslandes in Verbindung zu setzen, um die besten Produkte derselben, als: Gemälde, Kupferstiche, Lithographien, Büsten, Basreliefs, architektonische Verzierungen, Medaillen ꝛc. mitgetheilt zu erhalten; außerdem werden Künstler und Besitzer von Kunstarbeiten ersucht, ihre Schätze von Zeit zu Zeit in dem Lokal der Gesellschaft aufzustellen.

„Die Ausstellungen haben zu bestimmten Zeiten statt, jede steht vier Sonntage offen; außer diesen Tagen ist aber noch der Abend eines Wochentages festgesetzt, an welchem sich die Mitglieder der Gesellschaft versammeln, um sich entweder mit Lesung der deutschen und französischen Werke und Zeitschriften über Kunst zu beschäftigen oder sich über Gegenstände, welche in dieß Gebiet einschlagen, zu unterhalten. Jährlich kauft die Gesellschaft entweder das Kunstprodukt, eines ihrer Mitglieder an sich, oder sie kauft wenigstens das Recht, es graviren, lithographiren oder in Gyps gießen zu lassen; jedes Mitglied erhält davon ein Exemplar; die übrigen Exemplare werden entweder verkauft oder gegen andere Kunstprodukte vertauscht.

„Der Ueberschuß der Einkünfte der Gesellschaft wird angewandt, um ihre eigene Kunstsammlung zu vergrößern und auch solche Kunstprodukte anzukaufen, welche am Ende jedes Jahres unter den Mitgliedern der Gesellschaft verloost werden.

„Um die Ausstellung so nützlich als möglich zu machen und ihre Zwecke in allen Verzweigungen, so viel sich im Anfang thun läßt, zu erreichen, hat die Gesellschaft die Einrichtung getroffen, auch Kunstprodukte zu erhalten, von welchen man Kopien machen kann. Und da von Paris aus dergleichen in die Departemente versandt werden, hat man bereits mehrere Abonnements daselbst genommen.

„Weil aber bis jetzt diese Modelle im Saal der Kunstausstellung selbst, nur Sonntags Nachmittags können copirt werden, so leiht sie die Gesellschaft den Mitgliedern gegen einen kleinen Beitrag an Geld, um zu Hause darnach studiren zu können.

„Die Gesellschaft besteht aus eigentlichen zahlenden Mitgliedern und aus Ehrenmitgliedern, meist auswärtigen Künstlern oder Literatoren; diese letztern erhalten ein Diplom, sind aber natürlich von den Lasten der Gesellschaft frei. Als Ehrenmitglieder nenne ich die Hrn. Helmsdorf, Kunz, Frommel, Ernst Fried, Schuler (Vater), Künstler in Karlsruhe, Dem. Ellenrieder, Malerin aus Constanz, Dr. Braun aus Mainz ꝛc.

„Die Gesellschaft wird von einem durch allgemeine Stimmenmehrheit gewählten Comite unentgeltlich verwaltet; dieses ernennt aus seiner Mitte einen Präsidenten, Sekretär und Kassier, ferner eine spezielle Kommission, an deren Spitze der Conservator der Ausstellung, welche sich mit der Anordnung und Aufstellung der Gemälde ꝛc. befaßt, ferner einen Aufseher für die Modelle, welche zum Kopiren bestimmt sind, und einen Leihbibliothekar; über jede Ausstellung müssen abwechselnd zwei Mitglieder des Comités selbst die Aufsicht führen."

Die vorzüglichsten Quellen, welche sich uns bis jetzt für die Betrachtung älterer Werke geöffnet haben, sind die trefflichen Privatkabinete unserer Vaterstadt; welche Schätze stehen uns hier offen, und Schönes haben wir schon gesehen. Ich erwähne nur einer Madonna von Albrecht Dürer, eines Christus von Solario, mehrerer kräftigen Bilder von Rembrandt, der Kopien nach diesen und andern großen Meistern nicht zu gedenken.

Zahlreicher sind die Kunstwerke der lebenden Meister; ist von Straßburg die Rede, so behauptet Ohmacht, der Nestor unserer Künstler, den ersten Rang. Seiner kranken altersschwachen Hand ist der Meisel entfallen, Neues wird er nichts mehr schaffen; aber wer hat seine Arbeiten jemals genug gesehen, wer entdeckt nicht immer wieder Neues, nie genug Bewundertes an ihnen? Mehrere Originalbüsten und Basreliefs, so wie auch mehrere Abgüsse seiner gelungensten Arbeiten, z. B. der Abguß von Klopstocks Büste, haben wir hier ausgestellt gesehen.

Unter den Malern muß ich zuerst Helmsdorf nennen. Könnte man von Straßburg und von der Kunst reden, ohne dieses unseres Adoptivsohnes zu gedenken? Seine Tasso's Eiche, sein See von Nemi, sein campanischer Wasserfall, nebst verschiedenen Ansichten alter Schlösser und Gegenden des Rheinthals, und seine zwei Bergketten schmücken schon unsern Saal und erneuten, wie natürlich, zahlreichen Beifall ein; allzukurz dünkt mich indeß die Zeit einer Ausstellung, um auch nur ein einziges dieser seiner Gemälde recht zu beschauen und recht zu genießen; wir trösten uns mit der Hoffnung, daß die Eigenthümer dieser Gemälde uns später noch einmal das Opfer bringen werden, ihre Kunstkabinete dieser ihrer

Zierden auf einige Wochen lang zu berauben, um sie wieder in dem Lokal der Gesellschaft aufzustellen.

Die in ihrer Art einzigen Ciselierarbeiten von Kirstein, Vater, sind im Auslande bekannt; wir werden später noch Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen; ein Gleiches hoffen wir von den Malereien der beiden Guerin's.

Die auf Stein gezeichneten Portraits von Schuler, Sohn, deren wir schon mehrere in der Ausstellung gesehen, zeichnen sich durch die feine Art ihrer Behandlung, die fleißige Ausarbeitung und treffende Aehnlichkeit aus. Derselbe Künstler ist im jetzigen Augenblicke mit einer Arbeit beschäftigt, welche ihm der Kunstverein aufgetragen hat. Er zeichnet nämlich das Bildniß Guttenbergs nach einem Oelgemälde unserer Stadtbibliothek, das wahrscheinlich von einem mit Guttenberg gleichlebenden Meister gemalt ist. Da bis jetzt keine Nachbildung desselben im Kunsthandel bekannt geworden, so hat sich die Gesellschaft vorgenommen, eine Anzahl von Abdrücken gegen andere Erzeugnisse der Kunst entweder mit Kunsthandlungen oder mit andern Kunstvereinen auszutauschen.

Kirstein, Sohn, Bildhauer, hat uns schon mehrere Beweise seines Talentes gegeben; die Büste seines Vaters gehört zu seinen gelungensten Arbeiten, und mit jugendlicher Kraft hat er dem Marmor Leben eingehaucht. Derselbe Künstler hat auch neulich ein Monument des verstorbenen Dr. Hafner verfertigt, welches die Gemeinde des letztern in der Kirche St. Nicolaus aufgestellt hat. Uebrigens scheint sich das Talent des Vaters Kirstein auch auf seinen Sohn fortzuerben, denn letzterer hat uns ebenfalls schon niedliche Ciselierarbeiten mitgetheilt.

Strintz, Historienmaler, seit Kurzem von Paris zurück, hat uns schon mit mehreren in Lebensgröße gemalten Bildnissen hier lebender Personen erfreut; kräftig und kühn hat er das Charakteristische der Physiognomien aufgefaßt.

Sandmann, Landschaftsmaler und Parteigänger der jetzigen französischen Effektmalerei. Bis jetzt haben wir blos Aquarell-Landschaften von ihm gesehen, allein ihr Farbenspiel ist so hell, so glänzend und so überraschend, daß sie den Oelgemälden an Frische und Lebendigkeit wenig nachstehen; in warmen kräftigen Tönen wirft er seine Landschaft mit ungemeiner Schnelligkeit und Lebhaftigkeit hin; das Ganze ist auf den Totaleindruck berechnet. Niedlich sind seine Bleizeichnungen.

Friedrich, Bildhauer, hat gleich bei der Errichtung unseres Vereins sich den Dank Aller erworben, indem er uns eine seiner Arbeiten anvertraute, eine Gruppe Figuren, welche die Nacht mit ihren Attributen vorstellt. Dieser Künstler ist uns doppelt werth, denn er hat Frankreichs Ehre auf fremdem Boden gepflegt; das neue Monument Turennes bei Sasbach im Großherzogthum Baden ist von seiner Hand.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstausstellungen.

Mit dem Anfang des Augusts ist eine zahlreiche Ausstellung zu Verdun eröffnet worden.

Auf Anregung des Maire und nach eingeholtem Rath einer Versammlung von Künstlern ist zu Rouen beschlossen worden, jährlich eine Kunstausstellung zu veranstalten, die Künstler durch Medaillen und Ankäufe zu belohnen, sowie die Künstler der Depart. de l'Eure und Calvados zur Ausstellung zuzulassen.

Eine Ausstellung von Werken aus dem Gebiete der Malerei, Bildnerei, Kupferstecherkunst und Architektur wird dieses Jahr in Lyon vom 30. November an stattfinden.

In Douay, wo schon seit 1781 Kunstausstellungen vorkommen, obwohl die ältesten sich nur auf die Arbeiten der Zöglinge der dortigen Akademie beschränkt hatten, stehen sie jetzt seit 1821 unter dem Einflusse der Société des amis des arts, welche sich's zum Zwecke gesetzt hat, eine Subskription offen zu erhalten, deren Einnahme zum Ankauf ausgestellter Kunstwerke verwendet wird. Seit dem kehrt auch die dortige Kunstausstellung alle zwei Jahre wieder. In der jüngsten Zeit übernimmt auch der Verein der Kunstfreunde die Fracht auswärtiger Kunstwerke, die ihm anvertraut werden wollen, und hat für diesen Zweck seine Delegaten nach Paris gesendet.

Am 25. September hat in Brüssel die große Ausstellung begonnen, zu welcher belgische und französische Künstler aufgefordert worden waren, ihre Werke einzusenden.

Am 15. September hat der Kunstverein zu Münster in der dortigen akademischen Aula eine Ausstellung eröffnet, welche außer den Arbeiten dortiger Künstler etwa 80 Bilder aus der Düsseldorfer Schule enthält, darunter Schadow's „Himmelskönigin", Bendemann's „krauernde Juden in Babylon".

Personalnachrichten.

Herr von Verninac, Befehlshaber des Luxor, worin der Obelisk des Sesostris von Theben nach Frankreich gebracht worden, hat zur Belohnung seiner Bemühungen um die unbeschädigte Fortschaffung desselben die Beförderung zum Corvettenkapitain erhalten.

Die königl. Akademie der Künste zu Berlin hat den gelernten Graveur und königl. Hofkünstler Leopold August Döbler aus Wien zu ihrem akademischen Künstler ernannt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 80.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 3. Oktober 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung von Nro. 70.)

Das weitschichtige Fragment über ein einziges Werk von Cornelius dürfte in den Lesern einige Besorgniß vor den Fortsetzungen erweckt haben. Um so kürzer kann und muß sich Ref. über die Federzeichnungen desselben Meisters fassen, die, bestimmt für die Loggia der Pinakothek, unter der Leitung des Prof. Zimmermann ausgeführt werden. Ein Vorbericht des Kunstblattes hat die Leser bereits über das Nähere unterrichtet, was zu der äußern Geschichte dieser Federzeichnungen gehört. Die Aufgabe, welche König Ludwig unserm Meister gesetzt hat, dürfte die schwerste seyn, die ihm je zu Theil geworden ist. In ihrer Lösung kann und wird er den ganzen Reichthum seines Erfindungsgeistes entwickeln. Denn nicht das Leben der einzelnen Kunstherren, sondern das Leben der Malerei selbst, wie es sich in jenen herausgebildet hat nach den verschiedenen Zeiten, Verhältnissen, Denk- und Verfahrungsweisen, ist der Sinn der Aufgabe, wie es scheint. Das Beste, Interessanteste, Wesentlichste muß bei dieser Unternehmung ganz rein und frei aus der Brust des Künstlers hervorgehen; hier kommt ihm nicht, wie in der Glyptothek, die durchgebildete Mythologie des Alterthums auf halbem Wege entgegen, hier entscheidet nichts als der eigene Geist, gestärkt an den Gesundheitsquellen der Vergangenheit. Eben darum aber, weil Ref. die Aufgabe in solcher Höhe zu erblicken meint, sollte auch manchem Andern die Sache viel leichter, thunlicher vorkommen, wagt er es nicht, mit flüchtigen Bemerkungen herauszurücken, die schon darum das Ziel verfehlen müßten, weil das ganze Werk noch nicht abgeschlossen vor der Betrachtung daliegt. Der erste Grad der Achtung gegen einen Künstler von Ruf ist ungetheilte und auffassende Aufmerksamkeit. Um also den Rechten der Zukunft nicht leichtsinnig vorzugreifen, begnügt sich Ref., diejenigen Federzeichnungen, welche die letzte Ausstellung geschmückt haben, bloß nach ihren Gegenständen anzumerken. Sie umfaßten in acht Nummern das Leben des Giotto, des Fiesole, Leonardo da Vinci, Raphael, Michel Angelo und die Apotheose der Kunst.

Julius Schnorr von Carolsfeld.

Tod des Kaisers Friedrich Barbarossa.

Nicht leicht möchte der heutigen Kunst auf dem Felde einzelner Darstellungen eine schönere und größere Aufgabe gestellt werden können, als der Tod Barbarossas. Der Gegenstand erhält noch ein besonderes Interesse durch den Umstand, daß der Auftrag zu gegenwärtigem Bilde von einem Manne ausgegangen ist, der zu den edelsten Zierden unsers Jahrhunderts gehört, von dem verewigten Minister von Stein. Wie derselbe im öffentlichen Leben das Rechte zu finden und festzuhalten wußte, wie er der deutschen Geschichtsforschung durch großmüthige Begünstigung den Weg zu ihren Quellen ebnen half, so faßte er auch den Zielpunkt der deutschen Kunst vollkommen in's Auge. In einem Kunstblatte kann es keine Abschweifung seyn, der Beurtheilung des Bildes den Namen des Stifters voranzustellen.

Nach dem Willen des Verstorbenen ist das Bild bestimmt, in einer Reihe verwandter Darstellungen, ebenfalls von Meistern unserer Tage, dem Schlosse Kappenberg im Münsterschen einverleibt zu werden. Unser Künstler war von seinem Gönner aufgefordert worden, für den Entwurf die Gemälde aus dem Zeitalter der Kreuzzüge, vom General v. Funk, zur Rathschnur zu nehmen, gewiß eine schätzbare Schrift, die indessen Willen und Friedrich von Raumer bekanntlich weit überboten haben. Nach der Funk'schen Erzählung findet Barbarossa den Tod bei Seleucia in dem Flusse Saleph und zwar beim Baden; nach der Raumer'schen Darstellung bei dem Versuche, an der Spitze seines Heeres mitten durch die Fluthen das entgegengesetzte Ufer zu gewinnen. Welche

von den beiden Versionen die historisch sicherste ist, darüber dürften Leser, welche die Thatsache interessirt, die beste Auskunft bei Wilken finden. Ohne Zweifel ist die Raumer'sche Schilderung für künstlerische Zwecke die günstigere. Erscheint der todte Barbarossa in voller Rüstung auf dem Schauplatze, umgeben von der Theilnahme seiner ersten und nächsten Kampfgenossen, dann wird nothwendig der in seiner Art einzige Moment frischer, bewegter, herzergreifender, nöthigt den Darsteller zu massenhaften Andeutungen elektrisch fortgepflanzter, tieferschütternder Seelenzustände, als hätte das ganze Heer nur Ein Herz, geheftet auf den plötzlichen unermeßlichen Verlust. Mit Einem Wort, das Großartige, Heroische, Außerordentliche ist dann so wesentlich bedingt, daß es der Darstellung wie von selbst zufallen muß. Offenbar ist der Fuhl'sche Leitfaden für die Ausführung lange nicht so vortheilhaft. Des Kaisers Tod ist nun nicht mehr eine von den unmittelbaren Schickungen des Krieges, sondern ein Ereigniß, das letzterm beiläufig zur Seite geht und deßhalb auch nicht angenblicklich in dem versammelten Heer zur allgemeinen Kunde kommen kann. Für die zusammenfassende Darstellung erwachsen daraus Schwierigkeiten, die mehr oder weniger jeder gebotenen Veranschaulichung des Successiven anhängen. Dazu kommt, daß der Anblick eines nackten Leichnams, zumal eines kaiserlichen, für unsern Sinn etwas Befremdliches hat, das nicht sogleich von dem Gefühl überwunden werden kann. Knappen heben den entseelten Leib an's Ufer; das ist der Moment, dem sich alles Uebrige anschließt. In Betracht dieser Verhältnisse, deren Beobachtung von der vorgeschriebenen Ausführung schlechterdings unzertrennlich war, ist es dann ganz natürlich, daß der getragene Leichnam Barbarossa's und die Grablegung Christi in der vergleichenden Anschauung sich begegnen, besonders wenn letztere geneigt ist, Uebereinstimmungen aufzusuchen. Die Aehnlichkeit der Situation auf beiden Seiten mußte nothwendig auch in der Vorstellungsweise irgendwo hervorspringen; diese verwandtschaftliche Beziehung kann aber an und für sich nichts weniger als einen Tadel begründen. Für die Kritik erübrigt sich höchstens die Frage, ob das Niederlassen des Leichnams völlig naturgemäß wiedergegeben sey. Vorstehendes sollte nach der Absicht des Ref. wo möglich das historische Interesse des Bildes in's Licht setzen, um daraus die näheren Bedingungen des Urtheils abzuleiten.

Dem gegebenen Auftrage zufolge ist der Schauplatz der Handlung den Fingerzeigen der Geschichte mit möglichster Treue nachgebildet worden, den Anforderungen unbeschadet, welche eine poetische Naturanschauung nebenbei erheben darf und soll. Die Weite des ausgedehnten Gefildes, in dessen Schooß der Strom sich hinwindet, wirkt wie eine klare Anspielung auf die Größe des unabsehlichen Verlustes. Ein hoher Gebirgszug faßt das Geschehene gleichsam in seine ausgestreckten Arme; es will dem Auge scheinen, als habe die Natur ihre ewigen Pfeiler zu Zeugen der Katastrophe hingestellt. Wo das Gebirge sich gegen die Ebene und den Fluß herabsenkt, erblickt man die Stadt Seleucia, hell, bestimmt, in Umrissen, die für sich allein schon, noch mehr aber durch die angebrachten Bezüge auf andere, verborgene Theile des Umfangs, den Begriff von Glanz und Macht erwecken. Zur Seite strecken sich zackige Felsenmassen herab, in den Lauf der menschlichen Dinge und besonders in das gegenwärtige Ereigniß eingeflochten, wie tragische Arabesken. Leichtes Gewölk, nur hier und da angeflogen, schwimmend im sanftgebrochenen Lichtglanz eines morgenländischen Himmels, feiert den Hingang des Abgeschiedenen; ein Siegesfest der Lüfte schimmert uns entgegen, aus denen die Meldung herabzuleuchten scheint, daß einer von den Geistern, die ihr Zeitalter auffrischen und künftigen Geschlechtern zum Stoff der Bewunderung dienen, in den Urquell seines Daseyns heimgekehrt ist. Die Landschaft drängt sich nicht anmaßlich hervor, sie steht nicht zaghaft zurück, sie verschmilzt rein mit dem höhern Gegenstande des Bildes und führt denselben doch auch wieder auf eigenthümliche Weise weiter aus. Die künstlerische Behandlung gewährt eine Befriedigung, die es nicht erlauben will, dieselbe im Vorbeigehen durch das Material technischer Ausdrücke näher zu bezeichnen.

Die Beschreibung eines größern historischen Bildes, soll sie anders treu und zugleich lebendig seyn, gelingt selten, ermüdet meistens und hat mit fast unübersteiglichen Schwierigkeiten zu kämpfen, wo, wie hier, neben dem Mittelpunkte einer ausgreifenden Thatsache, die Gestalt des Krieges ragert und das Gedränge der Bewegung auf allen Seiten unterhält. Es genüge daher an einzelnen Winken. Die Hauptgruppe überragt auf weißem Roß jener Ritter, von dem es heißt, daß er sich dem sinkenden Kaiser nachgestürzt habe, um ihn den Wellen zu entreißen. Der Sohn Barbarossa's, Friedrich von Rothenburg, eilt in der sichtbarsten Bestürzung herbei, um sich augenscheinlich davon zu überzeugen, ob die Jammerbotschaft Wahrheit sey. Wuchs, Lebendigkeit, Geberden, Waffenschmuck, Insignien seiner Würde verkündigen den jugendlichen Helden, den Sprößling der Hohenstaufen. Im Vorgrunde des Bildes nahet ein Bischof mit seinem Diakonus, beide im priesterlichen Gewande, hinter diesem der Kanzler des Kaisers, in welchem der Künstler sehr passend den Baron Stein personifizirt hat. Am Ufer, zu des Bischofs Füßen, ist der kaiserliche Mantel und die Rüstung des Helden sichtbar. Ein um den Helm gewundener Lorbeerkranz erinnert an den jungen Sieg von Iconium und dessen zahlreiche, ältere Vorfahren. Ringsumher drängen sich flatternde Panniere nach ihrem

todten Herrn und Meister hin, das Zeichen des Kreuzes aber weist auf den höchsten Ruhepunkt jener Zeit und scheint als Abendsonne auf den Ausgang seines gefrönten Waffenträgers.

In Betreff der Anordnung ist nicht zu verkennen, daß die beiden Seiten des Bildes im Werthe einander nicht völlig die Wage halten. Was noch insbesondere auszusetzen wäre oder vermißt werden dürfte, das ist eigentlich schon im Vorworte angedeutet worden. Res müßte, um bei dem Grunde der Sache zu bleiben, nicht sowohl Schnorr deßhalb in Anspruch nehmen, als vielmehr den Kunstbeschützer, welcher jenem durch eine verfehlte Weisung die Hände band.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kunstausstellung in Straßburg.

(Beschluß.)

Hier sollte ich nun des Historienmalers Klein erwähnen können. Sein Name ist bekannt in Rom und Paris; die Gesellschaft wäre stolz darauf, ein Produkt von seiner Hand ausstellen zu können, doch .... ich weiß nicht warum, in jeder Ausstellung bleibt der für seine Arbeit aufbewahrte Platz leer.

Anders hat sich Herr Graß, Bildhauer in Paris, bewiesen. Auf kurze Zeit in Straßburg, hat er sich beeilt, uns ein von ihm in Wachs modellirtes Pferd mitzutheilen; mit anatomischer Genauigkeit und ausgezeichnetem Künstlertalent hat er die kräftige Natur dieses Thieres wiedergegeben.

Nicht unterlassen kann ich hier, noch eines jungen Künstlers zu erwähnen, welchen ein allzufrüher Tod der Kunst entrissen hat. Ein entschiedener Hang trieb den jungen Bauer von seiner ersten Kindheit an, sich in dem Gebiete der Kunst umzusehen; seit einiger Zeit von Paris zurück, wo er sich mit seltenem Fleiß und ausgezeichnetem Talent der Historienmalerei ergeben hatte, ward er durch eine kurze Krankheit seinen Freunden und seiner trauernden Vaterstadt entrissen. Erst im Beginn seiner Laufbahn, hat er nur Weniges hinterlassen, doch genug um seine Talente zu würdigen. Unter andern hat er ein großes Oelgemälde für eine Kirche im Elsaß verfertigt, den heiligen Nikolaus vorstellend, welcher die Kinder lehrt. Die wenigen Skizzen, welche wir von Bauer ausgestellt hatten, worunter besonders eine Minnesängerscene aus Straßburg, zogen sämmtlich die Bewunderung der Kenner auf sich.

Dem. Jeannot, Porträtmalerin hat, uns ein niedliches Gesichtchen mit italienischem Kopfputze aufgestellt, zart und lieblich behandelt. Ein anderes, den Kopf einer Mulattin vorstellend, beweist, daß auch die braune Gesichtsfarbe anziehend und Interesse erregend seyn kann; die Malerin hat die Sache ihres Geschlechtes mit vielem Talent vertheidigt.

Dem. Lagarmitte, eine junge vielversprechende Künstlerin, hat uns schon drei Gemälde anvertraut, welche, obgleich Kopien, dennoch ein schönes Talent durchblicken lassen; besonders hat eine Klosterscene gefallen, eine Nonne mit gen Himmel gerichtetem Blicke in einsamer Zelle.

Unter den Produkten des Elsaßes zeichnen sich die Blumen- und Fruchtgemälde des Malers Hirn von Colmar aus. Zwimal hat er uns von seinen Gemälden zugesandt; Blumen und Früchte, in buntem Gemisch, bieten ungewöhnliche Lebendigkeit und Frische der Farben dar. Zum Seitenstück jener alten Anekdote von dem gemalten Vorhang, mag wohl eine auf solche Frucht gemalte Fliege dienen, welche ein bekannter hiesiger Künstler mit dem Schnupftuch verjagen wollte.

Allein nicht auf Straßburg, nicht auf das Elsaß sind wir beschränkt, Paris hat uns schon reiche Beiträge aller Art geliefert; die Rittner'sche Kunsthandlung hat uns Aquarellgemälde, Sepiazeichnungen, Oelbilder aller Art, neu erschienene Lithographien und Kupferstiche in reichem Maaße zugesandt; unter letzteren zeichnet sich hauptsächlich eine ziemliche Anzahl guter Arbeiten nach Originalen von Raphael und andern großen Meistern aus; der Beifall, mit welchem sie von unseren hiesigen Künstlern aufgenommen, und das Interesse, mit welchem sie von ihnen beurtheilt worden sind, zeugen von dem richtigen Kunstgefühl der letzteren.

Besonders freut uns auch das freundschaftliche Verhältniß, in welches wir mit unserem nachbarlichen Deutschland kommen. Karlsruhe hat uns schon mehrere seiner Kunstwerke zugesandt, ich erwähne hier besonders eines Gemäldes von Fries aus Heidelberg, Hofmaler in Karlsruhe; es stellt die Gegend von Olevano bei Rom vor, im Vordergrund eine wilde Berggegend mit warmen, kräftig dunklen Tönen; die Bäume kühn und dennoch klar behandelt, beweisen die rüstige Künstlerhand; zart und mit den reinsten Farben ist die blaue Ferne und der italienische Himmel behandelt. Obgleich Hr. Fries uns schon rühmlich bekannt, war doch für die meisten Kunstfreunde dieses Gemälde ein neues unerwartetes Kleinod der Ausstellung. Arbeiten von Schuler, Vater, Frommel, Haldenwang und Andern aus Karlsruhe, von den Gebrüdern Baueler in Schaffhausen, sind ebenfalls bei uns aufgestellt gewesen.

Erst seit einem Jahr bestehend und noch im Werden, verspricht unser Kunstverein schon Schönes, obgleich wir vielleicht noch manche Erfahrung zu machen und manche Schwierigkeit zu überwinden haben. Bieten in Deutsch-

land die kleinen Residenzen manchem Künstler einen Aufenthaltsort, wo er fürstliche Belohnung seines Verdienstes findet und kostbare Sammlungen zu seinem und allgemeinem Nutzen, so zieht bei uns unser großes Paris alles Erhebliche an sich und umstrickt wie ein hundertarmiger Riese, was in den Provinzstädten Ausgezeichnetes emporkommt, um es in seine Mitte zu ziehen. Was uns dann bleibt, ist unser eigener Muth, unsere eigene Kraft. Manche Mühe wird es kosten, um nicht zum lächerlichen kleinstädtischen Wesen herabzusinken; doch die Zeit scheint da zu seyn, es lebt ein reger Sinn für Kunst und er bricht um so kräftiger hervor, da er lange zurückgedrängt war durch Begebenheiten des Jahrhunderts; wir mußten ruhigere Zeiten abwarten, welche jetzt scheinen gekommen zu seyn; Ideen, welche das ganze Wesen der Menschen in Anspruch nahmen und ihn hinausscheuderten in das politische Gähren und Treiben des Volkes, mußten die zarteren stilleren Gefühle verdrängen, welche sich nur jetzt erst als heitere Blüthen des Friedens entfalten.

Möchte der Geist Erwin's, der Schöpfer unseres Münsters, zu uns sprechen und unseren Sinn für das Große, Tiefe und Herrliche der Kunst immer mehr anfachen; möchte unser von den fernen Nachbarn gesehener Thurm ihnen zurufen, sich mit uns zu vereinen, und so wie von ihm die Fahne des Volkes dem Elsaß zuweht und es an die treuen Straßburger Genossen so manches Kampfes erinnert, so möchte er auch dem nahen Deutschland verkünden, daß hinter den Wällen und Gräben Straßburgs der hehre Kunstsinn nicht erloschen ist; daß die Werke deutscher Kunst auch hier auf keinem fremden Boden stehen, daß die Kunstfreunde Straßburgs nichts sehnlicher wünschen, als ihren deutschen Nachbarn den brüderlichen Handedruck zu treuem Bunde zu reichen. Sehet uns an als Glieder eures großen Bundes, ihr Kunstvereine Deutschlands, nehmet uns auf als die Vorwache Frankreichs, welches euch kennen gelernt und zu schätzen weiß; vielleicht waren auch dabei unsere Bemühungen nicht fruchtlos, seit langem schon tragen wir, was Schönes und Großes bei euch sich zeigte, auf gallischen Boden über und freuen uns, von euch Großes zu erzählen. Erzogen von fränkischer Mutter, aber gesäugt von deutscher Amme, wissen wir beide zu schätzen, sind wir beiden verschwistert; lasset uns einen Bund bilden für alles Schöne und Tiefe, was aus der Menschen Brust hervorquillt, für alles Große und Herrliche, was den Menschen begeistert und sein Heiligstes ergreift.

—s.

Rom.

Auf die Anzeige des Architekten Semper aus Altona, daß sich Spuren antiker Bemalung an der Trajanssäule zu Rom erhalten haben, ward am 9. Juli d. J. von neun Architekten verschiedener Nationen eine genauere Untersuchung des Monuments vorgenommen, wobei sich jedes Einzelne an Strikten langsam herunterließ und die Säule der Länge nach musterte. Man fand bestätigt, daß dieselbe mit einer ziemlich starken Farbenkruste überzogen war, die nur gegen die südliche, d. h. die Wetterseite, ganz verschwunden ist. Die Farbe besteht in einem Gothgelb, das aber bisher in's Röthliche spielt. Unterm Abakus des Kapitells war sie noch in dicken Krusten vorhanden und glich hier den vom Alter geschwärzten Spuren enkaustischer Bemalung des Theseustempels und des Parthenon. Der Ueberzug ist hart, dick und harzähnlich, er bildet Blasen oder Höcker mit durchlaufenden Rissen, wie die alte Prachtbekleidung eines Schiffs, und ist glasartig im Bruche. Wo es gelingt, ihn abzulösen, hinter läßt er eine blaßgelbliche Farbe, die die und da auch in's Röthliche schimmert. Am Hause des Kapitells und an den Kannellirungen zeigen sich deutliche Spuren von Blau. Die Grundfläche der Säule, glauben sie, sey blau oder grün gefärbt gewesen, und die Basreliefs hätten sich mit hellen Farben, etwa weißlich oder goldgelb, darüber erhoben. — Ueber Urtheil über die Wirkung, welche diese Farbenauordnung hervorbringt, muß man sich erinnern, daß die Trajanssäule im alten Rom nicht frei auf einem weitren Platze stand wie jetzt, sondern bis zu einer bedeutenden Höhe von dem Forum des Trajan umschlossen war, hinterhalb welchem die Bibliothek und noch ein anderes Gebäude, dessen Bestimmung nicht mehr bekannt ist, den Raum beschränkte, so daß man von unten nur mit Mühe hinaufsehen haben kann. — Diese Untersuchung tritt mit denen über die Färbung der griechischen und attenischen Bauwerke in Verbindung und liefert den ersten Beweis, daß die polychrome Architektur auch in Rom unter den Kaisern noch üblich war. *)

*) Vergl. Archäolog. Int. Blatt der Hall. L. Z. Nro. 62, Allg. Preuß. Staatszig. Nro. 242.

Paris im September.

Der verstorbene Architekt H. Archangé hat in seinem Testamente seinen Geburtsort, Dessau im Departement der Seine und Oise, mit einer Summe von 550,000 Francken bedacht. Er hat zugleich dieser Summe verschiedene Bestimmungen gegeben, darunter auch die Errichtung einer Schule des wechselseitigen Unterrichts und eine Armenpflege gehört. Die Seitenverwandten und Testamentsvollzieher wollen die Akte zwar anfechten, mit der Beschuldigung, als wäre der Testator nicht bei gesundem Sinne gewesen, als er seine Summe vermacht; aber Maire und Gemeinderath von Dessau haben sich an den König gewendet und Beweise vorgebracht, daß die Gültigkeit jenes letzten Willens nicht bestritten werden dürfe, um so mehr, als er sein Wohlwollen gegen seine Verwandten durch ein Legat von mehr denn 250,000 Fr. an den Tag gelegt habe.

Nekrolog.

Am 24. Mai d. J. ist zu Paris Hr. Montfort, einer der ausgezeichnetsten Antiquare und gelehrtesten Numismatiker Frankreichs, gestorben. Man hofft, daß sein seit 25 Jahren gesammeltes Münzkabinet unter der Direktion seines Sohnes vereinigt bleiben werde.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 81.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 8. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

In dem so eben erschienenen Werke von J. D. Passavant „Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt a. M. 1 Bd. in 8°. 434 Seiten Text, mit 10 Abbildungen“, befinden sich über die altflandrischen Maler und ihre Werke mancherlei Nachrichten, welche zum Theil, insoweit sie die in diesen Blättern schon gemachten Mittheilungen über diesen Gegenstand vervollständigen oder berichtigen, hier eine Stelle finden sollen.

Der chronologischen Ordnung folgend, ist hier zuvörderst ein in Tempera gemaltes Bild der altflandrischen Schule zu erwähnen, welches einem Vorgänger oder Zeitgenossen des Hubert van Eyck zugeschrieben wird und sich in der Sammlung des Hrn. Imbert zu Brügge befindet.

Es stellt Maria auf einer blümten Wiese sitzend und das Christkind auf dem Schoose haltend vor; dieses ist bekleidet, doch fällt das Gewand so auseinander, daß der untere Theil desselben entblößt ist. Die h. Barbara reicht ihm einen Apfel. Dabei steht der h. Antonius, links Johannes der Täufer und die h. Catharina von Alexandrien. Die Köpfe an diesem sehr sorgfältig ausgeführten Bilde sind meist von besonderer Anmuth, namentlich die der Frauen, so auch das Köpfchen des Kindes. Der Faltenwurf ist groß und schön, ohne kleinliche Brüche; die Farben sind angenehm und kräftig, doch ist diese saftige Farbe wohl hauptsächlich einigen ganz neuen Lasuren in Oelfarbe zuzuschreiben. Die Behandlung der Temperamalerei ist zart in den Uebergängen, obgleich die Pinselstriche sehr bemerkbar sind, also verschieden von der Weise der Kölner Meister, welche die Farben ihrer Tempera so zu sagen ineinander zu schmelzen verstanden. Auch sind die Charaktere der Köpfe und die Gewandung in unserm Bilde von denen jener Schule ganz abweichend, eigenthümlich und von der Art, daß man sich vorstellen könnte, Hubert van Eyck habe sich an solchen Werken zu dem Grade der Vortrefflichkeit herangebildet, welche wir in seinen Gemälden bewundern. Nach dem bis jetzt Gesagten muß leicht die Vermuthung entstehen, ob das Bild nicht eine jener Temperamalereien sey, welche Hubert vor der Erfindung oder doch neuen Anwendung der Oelfarbe ausgeführt hat. Dagegen scheint aber nicht nur der Charakter der Bildungen zu sprechen, sondern auch die Unvollkommenheiten der Extremitäten, welche es in eine frühere Kunstperiode weisen; auch der Ton der Färbung hat nichts Bräunliches, wie es dem Hubert van Eyck besonders eigen ist.

Dieses merkwürdige Bild kommt aus einer der Kirchen von Brügge. Es hat auf dem untern Rande des anlaufenden goldnen Rahmens eine stark ausgebesserte Schrift, welche die Eigenschaften der h. Jungfrau preist; am Schluß befindet sich folgendes Monogramm.

Ob dieses nun das Zeichen des Malers oder des Stifters des Gemäldes seyn mag, wie es für beide Fälle öfters in den Niederlanden vorkommt, kann beim Mangel irgend einer Nachricht darüber und der völligen Unkenntniß der vor-van-Eyckischen Malerschule in den Niederlanden nicht entschieden werden; immerhin bleibt dieses Bild für die Kunstgeschichte als vielleicht einzig übrig gebliebenes Monument seiner Zeit von dem größten Interesse. Zu wünschen wäre, daß die Akademie von Brügge es für ihre Sammlung erwerbe, da es grade hier an seiner rechten Stelle seyn würde.

Hubert und Johann van Eyck.

Ueber die berühmten Gemälde der Brüder van Eyck, welche den Altar in der Kapelle der Familie Vyts und Borluut in der St. Bavo-, ehedem St. Johanniskirche zierten und zum Teil noch zieren, gibt der Verfasser nebst den Abbildungen folgende Mittheilungen, welche als eine Vervollständigung der Beschreibung derselben im Kunstblatt Nr. 23 — 27 des Jahres 1824 anzusehen sind.

a) Der ewige Vater oder Gott Vater. Diese hohe, wahrhaft überirdische Gestalt scheint der Behandlungsweise nach von Hubert van Eyck ausgeführt; die Umrisse sind darin nicht so scharf und der Ton der Färbung tiefer, bestimmter braun, als es bei der Anbetung des Lammes und den meisten der Flügelbilder der Fall ist. — Die Tapete hinter Gott Vater ist grün und der Hauptgegenstand der Verzierung ein Pelican mit seinen Jungen; darunter liest man auf kleinen Streifen JHESYS. XPS. *)

b) Die heil. Jungfrau Maria. Diese Figur scheint zum Theil von Hubert gemalt und zum Theil von Johannes vollendet zu seyn; der Kopf und die Hände haben in den Umrissen eine gewisse Bestimmtheit, selbst Schärfe, welche dem Johannes besonders eigen ist; dagegen ist das Gewand und der Ton der Farbe im Ganzen mehr in der Art des ältern Bruders. Die Tapete hinter Maria ist weiß mit goldnen Verzierungen.

c) Johannes der Täufer. Diese Figur scheint wieder ganz von Hubert's Hand. Die Umschrift in der Glorie ist folgende: Hic est Baptista Johannes. Major homine. Par angelis. Legis summa. Evangelii sacio (?). Apostolorum vox. Silentium prophetarum. Lucerna mundi. Homini (mni?) testis. — Die Tapete hinter Johannes ist roth mit grünem und goldenem Blätterwerk.

d) Die Anbetung des makellosen Lammes. Dieses Bild scheint ganz von Johann van Eyck gemalt zu seyn. Der mit einem weißen Tuch bedeckte Altar hat folgende Inschrift: Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi. — Jhesus, via, veritas, vita.

Um die obere Gurte des Brunneus liest man: Hic est fons aquae vitae, procedens de sede Dei † homini (boni?).

*) Diese Inschrift nebst dem Sinnbild des Pelikans, das sich ebenfalls auf Christus bezieht, zusammengenommen mit dem mehr jugendlichen Zeichen des Angesichts, machte mir bei der Beschauung des Bildes wahrscheinlich, daß hier nicht Gott Vater, sondern Christus vorgestellt sey, der nach der alten Vorstellungsart hier als Weltbeherrscher zwischen Maria und Johannes dem Täufer erscheint. Auch Hr. de Bast stimmte, wenn ich mich recht erinnere, mit dieser Meinung überein.

Der Herausg.

Der reiche landschaftliche Hintergrund mit mehreren Gebäuden des Spitzbogenstyls erinnert an viele des Landes, ohne irgend eines von ihnen bestimmt zu bezeichnen. Herr Baron von Keverberg in seiner Ursula ist im Irrthum, wenn er in einem der Thürme den von Mastricht zu erkennen glaubt.

Dieses Gemälde hat schon vor Alters an den untern Theilen gelitten, so daß im Jahr 1550 die Meister Lancelot Blondeel von Brügge und Johannes Schoreel von Utrecht berufen wurden, es wieder herzustellen. Am 15. September begann diese Arbeit, die so so sehr zur Zufriedenheit der Canonici ausfiel, daß sie ihnen reiche Geschenke gaben. Schoreel erhielt eine schöne silberne Schaale, welche Marcus van Vaernewyck im Haus des Künstlers zu Utrecht gesehen, und worauf er selbst getrunken zu haben versichert. Mit welcher Vorsicht unsere Meister beim Wiederherstellen zu Werke gegangen sind, ist aus mehreren Theilen des Wiesengrundes zu ersehen, welchen sie lieber in dem etwas verriebenen Zustande ließen, um durch stärkere Uebermalung nicht etwas Fremdartiges hineinzubringen. Einige weniger sorgfältige Retouchen scheinen von einer spätern, ungeschickten Hand. Der obere Theil dieses Bildes, wie auch die Maria der drei andern noch in der Kapelle befindlichen Bilder, sind von vortrefflicher Erhaltung; dagegen scheinen die Figuren von Gott Vater und Johannes dem Täufer an einzelnen Theilen zu verschiedenen Malen hergestellt.

e u. f.) Die beiden äußersten Flügelbilder der obersten Reihe, mit Adam und Eva, befinden sich gleichfalls noch in Gent. Die Geistlichkeit aber läßt es aus übertriebenem Zartgefühl nicht zu, daß sie gezeigt werden; selbst der Akademie zu Gent, welche diese Bilder aus der Verborgenheit ziehen und sie in ihrer Sammlung aufstellen wollte, hat sie ihr Ansuchen aus demselben Grunde abgeschlagen! Diese falsche Schamhaftigkeit nahm ihren Ursprung bei dem Besuch Kaiser Josephs II., welcher, als die Geistlichkeit ihm das herrliche Werk der Brüder van Eyck zeigte, ihr spöttelnd bemerkte, daß so nackte Figuren, wie Adam und Eva, sich wenig zu dem heiligen Orte paßten. Seit dieser Zeit blieb das Bild verschlossen.

Ueber Adam ist das Opfer von Kain und Abel und über Eva der Tod Abels angebracht. Die Frucht, welche Eva in der Hand hält, ist eine Art Apfel. Unter Adam steht: ADAM NOS I MORTEM PRECIPITAT. und unter Eva: EVA OCCIDENDO OBFVIT. Nach diesen beiden Bildern wurde die Kapelle Vyts auch Adam und Eva's Kapelle genannt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

In Betreff des Ausdrucks beschränkt sich der Bericht, um Maß zu halten, hauptsächlich auf zwei Figuren, die des Kaisers und seines Kanzlers. Barbarossa erscheint durchaus als der hochkräftige Greis, welcher er war; ein frisches, grünes Alter schmückt die edlen Glieder. Die Naturwahrheit ist hier schwerlich an dem physiologischen Mikrometer abzuschätzen. Barbarossa war eine seltene Ausnahme von den gewöhnlichen Gesetzen des Lebens; eben dieß Hervorstechende, gewissermaßen Unvergleichliche soll der Künstler darstellen, und das hat Schnorr, wie mich dünkt, nicht unglücklich getroffen. Aus den Zügen des würdigen Antlitzes leuchten Verstand, Güte und Kraft als Haupteigenschaften hervor; es erinnert erfreulich an das schöne Bildniß, welches Friedrich v. Raumer seinen Hohenstaufen auf ihrem neuen Wege durch die Welt als Geistesschiffre mitgegeben hat. Vorbild ist es dem Künstler nicht gewesen, das kann Ref. mit Bestimmtheit versichern. Bei so guter Gelegenheit läßt sich unsern Historienmalern beiläufig etwas in's Ohr sagen. Sie sollten stets, so weit es nur immer möglich ist, der Porträtähnlichkeit merkwürdiger Personen eben so sorgsam nachspüren, als es von jenem Geschichtschreiber geschehen ist. Weg mit den dardarischen Fratzen, fort mit den überzuckerten Puppen. Der Kanzler des Kaisers, das heißt im gegenwärtigen Falle so viel als der Baron Stein, ist einst, wie verlautet, während seiner Anwesenheit in Rom von einem Freunde unsers Künstlers gemalt worden. Nach diesem Porträt ist das gegenwärtige entworfen. Urtheilsfähige Personen werden es ähnlich finden. Bestätigt sich diese Meinung seinen Erben, so haben sie also daran einen werthen Familienschatz. Stein hat, wie mich dünkt, kein diplomatisches Gesicht in der hergebrachten Bedeutung; er gleicht eher einem streitbaren Ritter der Vorzeit, welcher das Schwert aus der Hand gelegt hat und, weil er dasselbe gut zu führen wußte, nun auch hofft, mit den Weltgeschäften fertig zu werden. Sein Ausdruck ist ruhig gehalten. Diese Darstellungsweise gilt bei manchen Malern heutzutage für eine Art von Arion; sie berufen sich dabei mit einiger Zuversicht auf das Verfahren der alten Meister, was jedoch nichts beweisen kann, wenn und wo die Sache nicht in sich selbst begründet ist. Den Zustand der Ruhe gegen jene wohl darum mit Vorliebe in ihre Bilder, weil er ganz vorzüglich dazu geeignet ist, den Kern des Charakters darzulegen. Ref. erklärt sich die Ruhe des Kanzlers auf eine andere Weise und findet sie in solcher Beziehung völlig an ihrem Ort, sollte auch Schnorr einem verschiedenen, vielleicht dem früher angedeuteten Gesichtspunkte gefolgt seyn. Wird nämlich eine Figur aus späterem Zeitalter einem Bilde eingesetzt, so läßt sich wohl ohne Paradoxiesucht behaupten, daß sie auf den Beschauer mit einem ganz eigenthümlichen Reiz einwirken wird, wenn sie an dem Geschehenen nicht äußerlich Theil nimmt, sondern vielmehr wie ein fremdartiger Gast, wie ein contemplativer Zuschauer erscheint. Geht diese Meinung nicht durch, soll der Kanzler schlechterdings als ein Zeuge der Begebenheit auftreten, dann möchte seine Ruhe keineswegs zu rechtfertigen seyn. Das Erstaunen einiger untergeordneten Personen, welche wahrscheinlich die Erregung der großen Masse bezeichnen sollen, ist etwas zu stark aufgetragen, vorzüglich in den Augen. So könnte man auch den Figuren etwas mehr durchgängige Uebereinstimmung der Verhältnisse wünschen, wiewohl es dem Künstler, wenn er sich auf die starke Verschiedenheit der Heeresbestandtheile stützen will, nicht an hörbaren Gegengründen zu seiner Vertheidigung fehlen wird.

Zwei Kartons zum Cyklus der Nibelungen gehörig.

Da die örtliche Bestimmung gesammter Kartons bereits im Kunstblatte angegeben ist, so kann gegenwärtiger Bericht sogleich mit den neuen Leistungen beginnen. Eine treffende Darstellung des Nibelungenliedes muß nothwendig das Heldenthum Siegfrieds in der wirksamsten Anschaulichkeit vorführen; ohne dasselbe würde dem Sternenhimmel des Ganzen, so zu sagen, das Licht der Milchstraße fehlen. Siegfrieds Einzug in Worms, nachdem er an der Spitze einer mächtigen Schaar Wunderdinge der Tapferkeit verrichtet hat, eignet sich unfehlbar am besten für jenen Zweck. Der Glanz des Waffenglücks, in einem großen Gesammtkreidruck ausgebreitet, führt die erregte Theilnahme zugleich unwillkührlich in das Schlachtgewühl hinein. Wir gehen mit Wohlgefallen von der Pracht der Wirkung auf die Stätte ihres Ursprungs zurück und verknüpfen durch die Dazwischenkunft der Phantasie beide Momente zu einem neuen eigenthümlichen, der theils dem Meister, theils uns selbst angehört. Es ist kaum möglich, beim Anblicke des ausgeführten Gegenstandes jener Versuchung auf längere Zeit zu widerstehen; so frisch und frei, so voll und kräftig fluthet die Herrlichkeit des ritterlichen Lebens an dem Beschauer vorüber. Verweilen wir indessen jetzt einige Augenblicke bei dem unmittelbaren Eindruck. Siegfried ragt vor Allen als Hort der Entscheidung mächtig hervor, sowohl an Gestalt als Bewegung; wie aus Erz gegossen und von der Nothwendigkeit angeschmiedet, sitzt er auf seinem Rosse, das eine so würdige Last mit stolzer Freude zu tragen scheint; wie er im Kampfe der Vorderste war, so führt er auch jetzt den Zug der Genossen in freiwilligem Gehorsam hinter sich her; seitwärts folgen als sichtbare Unterpfänder des Sieges die gefangenen Könige, Liudegast

von Dänemark und Lüdegar von Sachsen, beide mit sichtbarem Mißbehagen. Während Siegfried dem Könige Gunther, welcher von der entgegengesetzten Seite zum Empfange seiner Dienstmannen herbeieilt, schon aus der Ferne seine Ergebenheit auszudrücken sucht, vergißt er dabei nicht, wie es scheint, seinen eigenen Werth abzuwägen, und erklärt diese seine Gesinnung durch eine beredte Hinweisung auf die gefangenen Könige, welche den Text seiner Gebehrde mit schlagendem Kontrast auslegen. Zwischen diesen lebendigen Zeugen der erlittenen Niederlage auf der einen Seite und zwischen Siegfried und seiner nächsten Umgebung auf der andern Seite thut sich noch ein beträchtlicher Raum auf, ausgefüllt mit untergeordneten Persönlichkeiten, wirksam wie glückliche Zwischensätze im Umfange einer klangreichen Periode. Nicht ein spärlich begränzter Zug, sondern die Volke eines Heeres scheint an- und vorbeizurücken in diesem mannichfaltigen Schwunge der Bewegung. Man fragt nach diesem oder jenem Helden, nach Sindolt und Hunolt, nach Ortwin und Giselher. Einige melden sich dafür laut von selbst, z. B. Volker mit dem hocherhobenen Banner und ganz besonders Hagen, von letzterm tief und weithin überschattet, er selbst seiner innersten Natur nach ein dämonisches Wesen, gleichsam der böse Geist der Nibelungen, Siegfrieds Mörder, durch einen poetischen Wurf des Künstlers so vortrefflich hingestellt, daß diese Erfindung an dieser Stelle mit der Malerei des Gedichts wetteifert. Im Vordergrunde des Bildes versinnlichen uns Zuschauer verschiedenen Alters und Geschlechts die lebendige Theilnahme der Einwohner von Worms. Die Stadt scheint sich um sich selbst zu drehen, um das glänzende Schauspiel von allen Seiten zu genießen. Sie erscheint dabei im vollen Kostüm der alterthümlichen Baukunst, um mit den einziehenden Rittern das Fest der Zeit- und Landsgenossenschaft nach deutschem Brauche zu feiern. Was aber dem Strome der allgemeinen Bewegung nicht unmittelbar nachfolgen kann im Getümmel der Freude, das hat sich zu einer luftigen Bühne ausgeschmückt. Auf dem erhöhten Vorgrunde eines Hauses im zweiten Stock regt sich nämlich eine Menge der heiterſten Frauenköpfe, deren Aufmerksamkeit mannichfaltig motivirt gegen den gespannten Ernst einer nebenstehenden Matrone gar vergnüglich abſticht. Blumentöpfe machen Spalier zwischen den Fräulein, die mit ihren Blumenaugen hierhin und dorthin umherleuchten, so daß es für die Ritter eine Lust seyn muß, in Friedensſtunden die Stelle der Gärtner einzunehmen. Da versteht man erst ganz vollkommen, so recht pragmatisch und ohne Glossen die Stelle des Nibelungenliedes: Zum Empfange der Gäste hatten sie ihren Leib geschmückt, wie immer die Sitte der weiblichen Weiber war, und waren an die engen Fenster gegangen, damit sie die edlen Helden sähen; das thaten sie des Schauens wegen. So treffen, um die Beschreibung des Bildes zu schließen, die drei ewigen Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung dramatisch in einem Punkte, wo nicht in einem Täpfchen über dem i, zusammen, und man kann von unserm historischen Blumenmaler mit vollkommenem Rechte sagen, daß er sich auf Harmonie der Färbung versteht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bei Leopold Voß in Leipzig erschien so eben:

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta, da lui medesimo. Giusta l'autografo pubblicato dal Tassi. Con 5 tavole in rame. II. Vol. 8. (Preis: 1 Thlr. 16 Gr.)

Das insbesondere durch Göthe's Uebersetzung bei uns bekannt gewordene Leben des Florentiners Cellini, das für Kunst, Menschenkenntniß, Sprache und Geschichte eine so unendlich reiche Fundgrube darbietet, wurde bisher nur in Abdrücken gelesen, welche nach flüchtig und verstohlen gemachten Handschriften besorgt waren und zum Theil die darin befindlichen Fehler noch durch Druckfehler vermehrten. Auch Göthe's Uebersetzung ist nach einer solchen Ausgabe gemacht. Das ächte Originalmanuskript, zum Theil von Cellini's eigner Hand, zum Theil von ihm diktirt, fand sich erst 1810 in Florenz vor, und nach ihm ist die werthvolle und typographisch-prächtige Ausgabe des Tassi (Florenz, 1829. 3 Bde. gr. 8.) veranstaltet. Ein correcter Abdruck ihres Textes ist die hier angezeigte Ausgabe, welcher eine vollständige, bisher noch nirgends gegebene Biographie des Cellini'schen Werkes und ein alphabetisches Register beigegeben ist, das die zum Verständniß nöthigen Personal- und Realnotizen enthält. Die Kupfertafeln sind nach den Tassischen Tafeln von guten Künstlern kopirt und stellen, außer Cellini's Brustbild, einige seiner wichtigsten Werke dar: das Salzfaß, den Perseus, die Büste Cosmus I. von Medicis, und die Büste des Bindo Altoviti.

Einladung zur Subskription.

In meinem Verlage erscheint zu Ende November dieses Jahres

Die Kreuztragung, Lo Spasimo di Sicila,

gemalt von Raphael, lithographirt von Bodmer.

Subscriptionspreis auf Chin. Papier 3 Thlr. 20 gr.
„ „ Velin Papier 2 „ 20 „

Beim Erscheinen des Bildes wird die Subscription geschlossen und es tritt dann der beinahe um das Doppelte erhöhte Ladenpreis ein.

Kunstliebhabern wird diese Anzeige um so wünschenswerther seyn, als der hohe Preis desselben Bildes in dem Kupferstiche von Toschi (110 und 55 ft.) dessen Anschaffung nur den Reichen gestattet. Die Arbeiten des Hrn. Bodmer sind zu bekannt, als daß es der Versicherung bedürfte, daß die gedruckten Subscribenten etwas ganz Ausgezeichnetes erhalten werden.

George Gropius.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 82.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 10. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

g. h.) Auf der Rückseite dieser Flügel sind oben zwei knieende Sibyllen in der Tracht der Zeit und mit großem Turban auf dem Kopf abgebildet: die eine stellt die Sibylle Erythraea vor; auf einem Pergamentstreifen sieht man den Theil einer Schrift aus ihrer Prophezeihung: nil mortale conab. affiata...es numine celso. — Die andere, Cumana, hat folgende Schrift: rex ai... aduēiet p secla futur scir t carm. Diese Sibyllen sollen in der Ausführung viel geringer als die vorerwähnten Bilder seyn, und da sie in der Behandlungsweise große Aehnlichkeit mit einem Bilde von Gerard van der Meeren in derselben Kirche haben, so ist es sehr wahrscheinlich, daß dieser Schüler des Hubert van Eyck an dem eben bezeichneten Theil des Werkes behülflich war.

Der untere Theil dieser schmalen Flügelbilder macht einen Theil des Zimmers aus, worin auf den in Berlin befindlichen Flügeln die Verkündigung vorgestellt ist. In der Ansicht einer Straße, welche das Fenster links gewährt, erkennt man einen Theil der Stadt Gent, Waipoorte genannt. Unsere Meister haben sie nach der Wirklichkeit gemalt, so daß zu bestimmen ist, in welchem Hause sie diese Bilder fertigten. Es entspricht demjenigen, welches nun Nro. 26 gezeichnet ist und das Eck der Kuhstraße bildet. Im Messager des sciences et des arts, Gand 1824, p. 218, ist eine Abbildung davon:

Folgende Bilder sind nun im Berliner Museum.

i u. k.) Die beiden obern Flügelbilder mit den Chören von singenden und musicirenden Engeln haben in der Behandlungsweise und Färbung die größte Uebereinstimmung mit zwei unbezweifelten Bildern des Johannes van Eyck, nämlich dem in der Akademie zu Brügge und der Verkündigung in der Sammlung des Prinzen von Oranien; es kann daher kein Zweifel seyn, daß sie von Johannes gemalt sind.

l. u. m.) Die äußern Seiten dieser beiden Flügelbilder stellen den verkündenden Engel und die knieende Maria vor; über ihnen in einem Bogen sind die halben Figuren der Propheten Micha und Zacharias. Es scheint, daß dieselbe Hand, welche die Sibyllen gemalt, nämlich G. van der Meeren, auch in diesen Bildern behülflich war, und daß nur Köpfe und Hände von Joh. van Eyck gemalt sind.

n. u. o.) Die innern Flügelbilder links vom untern Theil des Altarblattes, die gerechten Streiter und die gerechten Richter vorstellend. Unter den erstern reiten drei Fahnenträger voran; höchst wahrscheinlich repräsentiren sie die drei alten Brüderschaften Flanderns, welche ihre Grafen nach Palästina begleiteten. Sie bestehen noch und dienen zur Vertheidigung der Städte: die eine ist die des Bogens und hat den St. Sebastian zum Patron; die zweite ist die der Armbrust und hat den St. Georg zum Patron; ehedem hatte sie ein grünes Kreuz, welches sie nun mit einem rothen vertauscht hat; die dritte ist die der Fechtkunst und hat den St. Michael zum Patron. Außer dem heil. Ludwig, König von Frankreich, ist hier noch ein alter Kaiser dargestellt; dieser ist schon Friedrich I. und Balduin VIII. genannt worden, mit weit größerer Wahrscheinlichkeit wird er nun für Karl den Großen gehalten.

Daß unter den gerechten Richtern sich die Portraite von Hubert und Johann van Eyck befinden, ist eine bekannte Sache; wenn aber C. van Mander auch Philipp den Guten in einem der Reiter zu erkennen glaubt, so ist dieses ein Irrthum; vielmehr gleicht er Karl dem Guten, der das Verdienst hat, Flandern die neuen Institutionen gegeben und die Rechtspflege sehr verbessert zu haben.

p. u. q.) Die heiligen Einsiedler und Pilger. Diese beiden Gemälde haben in der Behandlungsweise etwas von der des makellosen Lammes und den zwei vorher-

gehenden Flügelbildern Abweichendes; sie stimmen in dem mehr bräunlichen, tiefen Ton und der geringern Schärfe der Zeichnung vielmehr mit den Darstellungen von Gott Vater und Johannes dem Täufer überein, so daß es wahrscheinlich wird, sie seyen von Huberts Hand.

r u. s.) Die Bildnisse des Stifters Judocus Vyd oder Vyts und dessen Gemahlin Lisbette Vyd, geb. Borluut, knieend ihre Andacht verrichtend; zwei vortreffliche Portraite, besonders ist das des Stifters ausgezeichnet; sie sind von Joh. van Eyck's eigener Hand ausgeführt.

t u. v.) Die Figuren von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, grau in grau gemalt, als wären es steinerne Statuen. Diese dürften auch von einem Schüler ausgeführt seyn.

Auf dem alten Rahmen dieser vier letzten Bilder, welche den untern Theil der Außenseite bildeten, ist folgende Inschrift:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit; pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta Mai Vos CoLLoCat aCta tVerI.

oder deutsch:

Der Maler Hubert van Eyck, größer denn welcher niemand gefunden worden.
Fing an; und Johannes der Bruder, in der Kunst der zweite,
Vollendete das Werk, dazu vermocht durch die Bitte des Judocus Vyd, *)
Im Verse stellt der sechste Mai auch die Vollendeten zur Beschauung zusammen.

Aus dem letzten Verse, einem Chronogramm, geht hervor, daß diese Bilder den 6. Mai des Jahrs 1432 als fertig aufgestellt worden sind.

Um die Angabe der Bilder des ursprünglichen Genter Altars vollständig zu machen, ist noch zu erwähnen, daß nach dem Bericht des Markus van Vaernewyk die Haupttafel einen Fuß oder Altarschemel hatte, worauf mit Leim oder Eisarbe von Joh. van Eyck die Hölle (oder vielmehr ein Fegefeuer) gemalt war. Durch unverständige Hände wurde dieses Bild beim Waschen oder Reinigen verdorben.

In welchem hohen Ansehen Hubert van Eyck, der Erfinder dieses herrlichen Werkes, stand, beweist die hohe Auszeichnung, daß er nach seinem 1426 erfolgten Hinscheiden in der Familiengruft der Familie Vyts und Borluut beigesetzt wurde. Markus van Vaernewyk in seiner Historie van Belgis berichtet uns sogar, daß der Knochen des Arms von Hubert, an welchem die kunstreiche Hand des Malers befestigt war, lange Zeit der öffentlichen Verehrung ausgestellt wurde, daß er selbst ihn in einem mit Eisen verschlossenen Schranke gesehen, der sich auf dem Gottesacker am Eingang der Kirche befunden.

2) Ein Gemälde, welches mit der größten Wahrscheinlichkeit dem Hubert van Eyck zuzuschreiben ist, stellt die Anbetung der Könige dar und befindet sich in der Sammlung des Professors van Rotterdam in Gent. Rechts sitzt Maria auf einem Troge mit dem Christkinde auf den Armen, indem sie es dem alten Könige hinreicht, der dessen rechtes Händchen küßt; der König von mittlerem Alter, sehr reich gekleidet, ist eben im Begriff niederzukuien und seine Gabe in einem prächtigen goldnen Gefäße darzureichen; er ist im Profil gesehen und nimmt den Vordergrund links ein. Hinter ihm steht der jüngere König, mit einem gedrunten Turban bedeckt. Joseph, auf einen Stab gestützt, erblickt man hinter dem alten König, und noch entfernter sechs Männer aus dem Gefolge; im Hintergrund, den Berg herabkommend, ist ein reicher Zug auf Pferden und Kameelen sichtbar. Ochs und Esel stehen rechts im Stalle, welcher im verfallenen Pallast Davids, einer gothischen Ruine mit Strohdach, eingerichtet ist. Dieses schöne Bild hat eine große Kraft in der Färbung und einen etwas bräunlichen Ton, ganz so, wie er dem Hubert van Eyck eigen ist. Die Köpfe sind alle sehr schön und sprechend in den Charakteren, und in der Behandlungsart ganz so, wie die heil. Pilger in dem Genter Flügelbilde, jetzt im Berliner Museum. Die Gewänder sind sehr wohlverstanden und öfters ganz grandios, wie besonders der riesgrüne Mantel des jungen Königs. Daß dieses Bild einem der Brüder van Eyck zuzuschreiben ist, darüber kann kein Zweifel seyn, und nach den eben mitgetheilten Beobachtungen scheint es von Huberts Hand. Es ist 4′ hoch und 3′ 2″ breit. Der Messager des sciences et des arts. Gand 1831, p. 331, gibt eine Abbildung davon.

3) In der Akademie zu Brügge befindet sich ein schon öfters beschriebenes Bild von Johann van Eyck, welches Maria mit dem Christkinde, nebst dem St. Georg darstellt. Vorn kniet der Canonicus van der Paele (de Pala), der Stifter des Bildes, der so vortrefflich und lebendig gemalt ist, daß darin das Leben scheint übertroffen zu seyn. Den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyl des 12ten Jahrhunderts. Die Färbung ist sehr kräftig, die Schatten etwas braun und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, welche die höchste Bewunderung verdienen. Das Kind, obgleich richtig gezeichnet, ist etwas mager, da den Formen des Nackten die gehörige Fülle und Rundung fehlt. Die Figuren

*) Dieser Judocus Vyd oder Vyts, Herr von Pamele im Lande Alost, ist nicht mit dem Herrn von Pamele Lod-Audenarde zu verwechseln. Isabella Borluut, des Ersteren Gemahlin, war eine Tochter von Hieronymus, erstem Schöppen zu Gent.

haben halbe Lebensgröße. Auf dem Rahmen des Bildes ist in den Ecken immer abwechselnd das Wappen des Canonicus van der Paele: zwei kreuzweis übereinander gelegte Backschaufeln mit 4 Broden, und das Wappen des Dechanten von St. Donat, Rudolph de Meyere: drei blaue Sparren mit gelben Lilien auf weißem Grunde. Ferner ist folgende Inschrift in lateinischen Initialbuchstaben auf dem Rahmen; auf der Seite links mit Abkürzungen: Solo partu nonus fratrum mers' (mersus?) vivus redditur, renatus archiepiscopus primum remis constituitur, qui nunc Deo fruitur. Oben über der Jungfrau: Hec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem luci comparata inventitur prior, candor est enim lucis eterne, speculum eine macula Dei majestatis. Diese stark abgekürzte Inschrift ist dieselbe, welche sich in dem Gemälde der Maria in der Cathedrale zu Gent befindet, und nach dieser ergänzt. Rechts beim St. Georg steht: Natus Capadocia Christo militavit, mundi fugiens otia, cesus triumphavit, hic draconem stravit. Auf dem untern Rande steht ganz klein unter dem heiligen Donat: Sūs Donacianus archiepō. Unter dem St. Georg: Sūs Georgius miles XPI. Auf der Hauptfläche des untern Theils des Rahmens steht: Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundao it hic duas Capellanias de gmo (gremio ?) chori domini MCCCCXXXIIII Complevit anno 1436.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Wenn ein Künstler bereits durch seine Werke einen festen Ruf gewonnen hat, wenn das Urtheil über ihn sich im Allgemeinen zu entschiedener Gunst hinneigt, so kann es nur noch darauf ankommen, um unnütze Wiederholungen zu vermeiden, in den Entwickelungsgang eines anerkannten Talents näher einzudringen und durch fortgesetzte Beiträge der Betrachtung, wofern sie anders richtig erfunden werden, nach und nach den Abschluß einer bestimmten Charakteristik vorzubereiten. Ref. hat diesen Gesichtspunkt bei seinen fragmentarischen Mittheilungen überall vor Augen, er verfolgt ihn, so weit er kann, und gibt ihn auch da nicht auf, wo er schweigt, sey es nun, daß frühere Urtheile des Kunstblatts seine Aeußerungen überflüssig machen oder der Werth der Leistungen zu keiner besondern Anzeige auffordert. Um dem etwaigen Eindrucke des beschriebenen Kartons nicht ein ermüdendes Detail von Nachweisungen als Bleisiegel anzuhängen, beschränkt er sich auf die Form aphoristischer Andeutungen, die denn als solche gelten mögen, soviel sie können. Siegfried hat in seinem Ausdruck die Haltung eines schlichten Selbstgefühls, er ist durchaus kein Paradeheld, er nimmt den errungenen Sieg wie eine Sache, die sich von selbst versteht, die ihm gar nicht fehlen kann, nie fehlen wird. Diese Ansicht ließe sich mit guten Gründen vertheidigen, wenn es einer Vertheidigung da bedürfte, wo die Ausführung unmittelbar das Geschäft der Rechtfertigung übernimmt. Ich denke mir Siegfrieden im Ganzen eben so, daneben aber auch als einen fröhlichen Helden, der überall auf sein Ziel geradeaus losdringt; auch Chriemhilde, die ihn wohl besser kennen wird als sonst einer, zittert vor dem Gedanken an seinen löwenhaften Uebermuth. Er könnte also in dessen Sinne auch etwas jovialer seyn, ohne darum aus der Tüchtigkeit seines Ritterthums herauszufallen. Die würdige Gediegenheit, womit Siegfrieds Züge ausgestattet sind, mag der Künstler, wie es mir scheint, möglichst beibehalten und jedem Reize der Schönheit, der an anmönes Wesen erinnert, entschieden den Rücken kehren. Mit einer Variante wird sich dann auf eine solche gehaltene Durchführung das Wort des Nibelungenliedes anwenden lassen: „Da stand so kräftig wahr Siegelindens Sohn, als wäre er entworfen auf Pergamen von eines guten Meisters Kunst." Hageus Ausdruck ist dem Gedicht überaus glücklich abgelauscht und trefflich wiedergegeben. Man erkennt in ihm den Grämlichen, der viele geschwinde Blicke um sich wirft, als sey er in seinem Sinne grimmig gemuthet. So schildert ihn das Lied, geradeso zeigt ihn uns Schnorr. Es würde zu weit führen, das Gepräge eines glücklichen Ausdrucks in mehrern Einzelnheiten zu verfolgen. In der Anordnung des Ganzen ist die Hauptsache sicherlich durchaus gelungen, der fortschreitende heroische Rhythmus in seiner eigenthümlichen Lyrik. Wer eine Zusammenstellung dieser Art nach stehenden Regeln beurtheilen wollte, könnte vielleicht Einiges anders wünschen. Ref. hat sich den Karton darauf nicht besonders angesehen, denn offen gesprochen, er legt in diesem Punkte kein großes Gewicht auf die Satzungen der Schule. Es gibt nach seiner unvorgreiflichen Meinung bei der Anordnung keine Regel, die nicht unter gewissen Beziehungen wieder von einer höhern aufgehoben, wenigstens mannichfaltig umgestimmt werden könnte. Bedeutung, Zweck, Gegenstand, Ton des Ausdrucks durchschneiden das Gebiet der Regel auf unbestimmbare Weise; sie ist gemeiniglich da am ersten vorhanden, wo sie sich versteckt, sie kann sogar da am schönsten wirken, wo sie dem Beschauer ein Problem zu lösen gibt. Eine kecke Losgebundenheit, eine scheinbare Unordnung, bedingt durch die schwellende Lebensfülle des dargestellten Einzugs, ist wohl das erste und natürlichste Erforderniß, denn die Nibelungenhelden haben des Dienstes gleichgestellte Uhr nicht picken hören, und beim Auf- und Abmarsch mag es häufig etwas tumultuarisch hergegangen seyn, lei-

neswegs nach dem Zuschnitt eines einstudirten Exercitiums. Jenen freien Drang und Sturm der Ritterwelt hat unser Meister, soviel Ref. sich erinnert, mit sicherer und starker Hand dargestellt; die Treue, der Glanz, der Geschmack des Kostüms verbreitet über die Wogen des Einzugs dagegen wieder eine typische Ruhe und Gemessenheit, man sieht darin gleichsam die festen Ufer, zwischen welchen die schäumenden Wirbel hintreiben. Kriegsscenen verlangen nothwendigerweise eine stärkere Hinnäherung zu der ehemaligen Wirklichkeit, als Auftritte des gewöhnlichen Lebens. Dieß hier darum bemerkt, damit es nicht scheine, als litten gegenwärtige Fragmente in der Kostümsangelegenheit an einem klaffenden Risse. Wenn der Karton ausgeführt seyn wird, wahrscheinlich von dem Meister selbst, wie es denn seine löbliche Sitte ist, das Letzte und Beste eigenhändig abzuthun, so weit dieß die Gränzen der Zeit und Thätigkeit möglich machen; so muß das Bild eine hinreissende Wirkung hervorbringen, für deren Lob dieser vorläufige Bericht leicht zu schwach ausgefallen seyn dürfte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Akademische Nachrichten.

Paris. Die Akademie der Inschriften und schönen Künste zu Paris hat am 5. August ihre jährliche öffentliche Sitzung gehalten und darin unter andern wissenschaftlichen Preisfragen auch folgende kunstgeschichtliche aufgegeben, deren Beantwortungen in lateinischer oder französischer Sprache vor dem ersten April 1835 eingesendet werden müssen: Was läßt sich aus den Denkmälern der Baukunst, Bildnerei und Malerei, aus Inschriften und Gefäßen, besonders aus den schwarzen Vasen mit Reliefs, über den Charakter der etruskischen Nation (les éléments dont s'est formée la nation étrusque) erfahren, und was ist Ursprung in der etruskischen Kunst, was hingegen aus Egypten, Lydien und Griechenland geschöpft? Der Preis beträgt 1500 Fr. — Ein numismatischer Preis, von Hrn. d'Hauteroche gestiftet, wird dann gleichfalls zuerkannt werden. — Hr. Delaborde las einen Bericht über den Stand der auf Untersuchung französischer Alterthümer verwendeten Arbeiten. Drei Medaillen sind den Verfassern der ausgezeichnetsten Bearbeitungen zuerkannt, dem Architekten Hrn. Albert Lenoir, Verfasser einer Mittheilung über das unter dem Namen des Bäderpalastes bekannte alte Monument in Paris; Hrn. Guilbert, Verfasser der Schrift: Beschreibung der Cathedrale von Amiens; Hrn. Berger de Xivrey, Verfasser des Buches: Sendschreiben an Hrn. Hase über eine zu Bourbonne les Bains gefundene lateinische Inschrift aus dem zweiten Jahrhundert und über die Geschichte dieser Stadt. Ehrenvolle Erwähnung wurde zu Theil dem Hrn. Jouannet, für seine Denkschrift über die neuentdeckten Alterthümer von Nerac; Du Mège, für seine Abhandlung über die neuaufgefundenen Alterthümer zu Nerac, und über einige bei dieser Stadt gefundene Inschriften, welche auf das Reich des Tetricus Bezug haben; Alex. Adolph Scribe, für seine Schrift über die Alterthümer von Amiens; De la Saussaye, Conservator der Bibliothek von Blois, für sein Werk über den Ursprung der Stadt Blois und deren allmählige Vergrößerung bis zum 10. Jahrhundert; Pilet, für seine Denkschrift über die Alterthümer der Dauphiné; Canvin, für seinen Aufsatz über das Departement der Sarte; Fray, für seine Schrift über die Monumente im Departement Vaucluse. — Ein Unbekannter hat bei der Akademie die Summe von 500 Fr. für die beste Denkschrift über einen Theil der vaterländischen Alterthümer niedergelegt. Das Thema, wofür der Preis im Jahr 1834 vergeben werden soll, ist dies: Welches sind die hauptsächlichsten Kennzeichen der mittelalterlichen Baukunst zwischen dem Untergang des römischen Kaiserreichs und dem 14. Jahrhundert, d. h. von 450 bis 1300, so wie die Bauwerke dieser Periode, besonders in Frankreich und Italien, sie darbieten?

Berlin. Das Geburtsfest Sr. Maj. des Königs von Preußen ward am 3. August durch eine öffentliche Sitzung der königl. Akademie der Künste zu Berlin gefeiert. Eine von dem Musikdirektor Rungenhagen componirte und gedichtete Cantate von ausgezeichneter Schönheit bereitete den Vortrag des Sekretärs der Akademie, Prof. Tölken, vor, welcher von der durch die Munificenz des Königs neu gegründeten Abtheilung der Akademie für musikalische Compositionen Anlaß nahm, „über die Würdigkeit und Nothwendigkeit der Kunst-Akademien zur Steuerung einer gründlichen Künstlerbildung und einer bauernden Kunstblüthe" zu reden. Mit Rücksicht hierauf wurde das für die musikalische Sektion der Akademie erlassene Reglement verlesen und darauf hingedeutet, daß sich von anderer Seite der Ausdichten darbieten, um künftig auch dramatischen Dichtern durch veranstaltete Preisbewerbungen freie Studienjahre zu sichern. Hierauf folgte die Berichterstattung über die dießjährige Preisbewerbung für Bildhauer, deren Hauptaufgabe diese war: „Odysseus hat die Freier erlegt. Der Sänger Phemius, der sich an den Altar Jupiters geflüchtet, umfaßt die Knie des Odysseus und fleht um sein Leben. Telemach bittet seinen Vater, des Sängers zu schonen. Eine der Sklavinnen wendet sich mit Entsetzen von den Erschlagenen hinweg." Sieger ist Julius Troschel aus Berlin, Schüler des Professors Rauch; derselbe erhielt sofort aus den Händen der Vorsitzenden die Schenkungsakte über eine Pension von jährlich 500 Thlr. auf 5 Jahre zu einer Studienreise nach Italien. Die Bewerbungsarbeiten blieben bis zum 7. August öffentlich ausgestellt.

Retzsch Umrisse
zu
Schillers Lied von der Glocke
und dessen
Pegasus im Joche.

Den Verehrern von Retzschens Grabstichel zeigen wir hiemit an, daß seine Umrisse zu Schillers Lied von der Glocke und Pegasus im Joche (45 Blätter) eben fertig geworden, nunmehr versichert werden und zu den wohlfeilsten Preisen von 6 fl. und 5 fl. in allen Buch- und Kunsthandlungen zu haben sind.

Zugleich machen wir auf die früher erschienenen Werke dieses Meisters, welche längst rühmlich bekannt sind, wies derholt aufmerksam:

Retzsch, Umrisse zu Goethe's Faust 1r Theil. 26 Blätter in Quart . . . . . 5 fl. 36 kr.
— Umrisse zu Schiller's Fridolin in 8 Blättern, gr. 4. . . . . 4 fl. 40 kr.
— Umrisse zu dessen Kampf mit dem Drachen. 16 Blätter in quer Folio 4 fl.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 83.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 15. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Dieses köstliche Gemälde, welches auch C. van Mander erwähnt, befand sich ehedem in der Sakristei der Hauptkirche St. Donat zu Brügge und wurde von den Franzosen in das Musée Napoléon gebracht. Da diese interessante Kirche abgerissen wurde, um einem mit Bäumen besetzten Spaziergang Platz zu machen, ist es bei der Zurückgabe nach dem Friedensschluß von 1815 in die Akademie gekommen. Eine alte Copie davon besitzt Hr. Florian van Ertborn, Gubernator von Utrecht.

4) Ein zweites Bild von Joh. van Eyck in der Akademie zu Brügge ist das Portrait seiner Frau in halber Lebensgröße. Sie ist ¾ gesehen, etwas rechts gewandt; die auf den Seiten spiralförmig aufgerollten blonden Haare bedeckt ein großes weißes Tuch; das Kleid ist roth, mit grauem Pelz besetzt, der Gürtel grün; von den übereinander gelegten Händen sieht man nur etwas von der rechten; die Gesichtsfarbe ist zart, die Schatten etwas graulich, die Ausführung von großer Sorgfalt; der Ausdruck des Gesichts verräth die Stimmung, welche Frauen gewöhnlich beim Portraitsitzen haben. Oben auf dem Rahmen des Bildes steht: COIX MS IOHES ME ODLEVIT ANO 1439 II. IVNII und unten ETAS MEA TRIGINTA TRĪV ĀNORV. AVE. IXH. XAN. d. h. Conjunx meus Johannes me complevit anno 1439 11 Junÿ — etas mea triginta trium annorum. Ave Jesu Christe Sanctissime. Es hat 11″8‴ Höhe und 9″4‴ Breite. Desramps in seinem „Voyage pittoresque“ berichtet, daß alle Jahre auf den St. Lukastag dieses Gemälde in der Kapelle der Mater in St. Donat zur öffentlichen Beschauung ausgestellt wurde, und daß es dann mit einer Kette befestigt war, aus Furcht, man möchte es entwenden; die übrige Zeit des Jahrs wurde es im Archiv der Brüderschaft aufbewahrt. Hr. Peter van Lede machte 1808 der Akademie ein Geschenk damit. Das Portrait von Johann van Eyck, welches gleichfalls der Sage nach mit jenem aus der St. Donatskirche ausgestellt wurde, soll zu derselben Zeit an einen Fremden verkauft worden seyn, ohne daß man davon die geringste Spur hat. *)

5) Noch ein drittes Bild, einen Christuskopf, zeigt man in der Gallerie von unserm Meister. Es ist der alt hergebrachte Typus, der sich modifizirt in allen ältern Darstellungen von Christus wiederfindet. Unser Bild hat die größte Aehnlichkeit mit dem Christuskopf von Joh. van Eyck im Berliner Museum, der mit dem Datum 1440 den 21. Januar und dem Namen des Meisters bezeichnet ist. Das Bild in Brügge hat oben im Rahmen folgende Inschrift: IHESVS VIA. IHS. VERITAS. IHESVS VITA. und unten auf dem Rahmen Species forma p filius hoim. sodann unten auf dem äußern Rahmen:

AVE. IXH. XAN.

Johes de eyck Inventor anno 1440. 50. January.

6) Die Akademie besitzt auch einen Stich in der Art einer alten Zeichnung nach einem Bilde von Joh. van Eyck: es stellt die heil. Barbara vor, welche sitzend einen Palmzweig in der linken und ein Buch in der rechten Hand hält; hinter ihr ist ein im Bau begriffener achteckiger Thurm, im Hintergrund Stadt und Landschaft. Unten steht:

IOHES DE EYCK ME FECIT. 1457.

Diese Abbildung ist nach einem grau in Grau gemalten Bilde, welches ehedem dem Professor Johann Enschede von Harlem gehörte und sich nun im Besitz des Hrn. J. van Ertborn zu Utrecht befindet. Gestochen wurde es 1769 von Cornelius van Noorde.

Die ausgezeichnete Sammlung der Prinzen von Oranien zu Brüssel bewahrt folgende zwei Bilder von Joh. van Eyck:

*) S. Messager des Sciences et des Arts. Gand 1824. p. 256. Zwei andere Portraits von Joh. van Eyck und seiner Frau befanden sich in der Gallerie Orleans; auch von diesen weiß man nicht, wohin sie gekommen.

7) Die Verkündigung, ein Flügelbild eines Altarblattes, welches unser Meister für Philipp den Guten, Herzog von Burgund, gemalt haben soll. Es kommt aus Dijon, wo es der Bilderhändler Neuwenhuys im Jahr 1818 erfand. *) Dieses köstlich ausgeführte Bild ist von mittlerer Größe und in der Behandlungsweise, der Zeichnung und dem etwas bräunlichen Ton, dem Gemälde in der Akademie zu Brügge vollkommen ähnlich. Den Hintergrund bildet das Innere einer Kirche mit Säulen in der Bauart des 12ten Jahrhunderts, gleich denen, welche er in seinen Bildern für die Kirchen zu Brügge und Ypern anbrachte.

8) Maria mit dem Christkinde in einer reich verzierten gothischen Nische stehend; ein kleines Bild, welches eine Jugendarbeit des Joh. van Eyck zu seyn scheint; es ist sehr hart in den Umrissen und nicht so kräftig modellirt und saftig in der Farbe, wie die übrigen unbezweifelten Bilder von ihm, sonst aber übereinstimmend.

9) Ein sehr schönes Gemälde von Joh. van Eyck befand sich ehedem über dem Grab des Probstes Nikolaus von Maelbeke im Chor der St. Martinskirche zu Ypern, wovon eine alte, gute Copie bei Hrn. Bogaert-Dumortier zu Brügge vorhanden ist, ohne daß man weiß, wohin das Original gekommen.

Maria stehend, als Himmelskönigin, trägt auf dem Arme das Christkind; ihr langes, herabfallendes Haar bedeckt eine goldene, reich mit Edelsteinen gezierte Krone; auch ihr weiter Purpurmantel ist prachtvoll damit eingefaßt. Vor ihr kniet der Probst oder Abt Nicolaus von Maelbeke und hält in der rechten Hand ein Gebetbuch, in der linken einen Bischofsstab, der mit einem St. Martin zu Pferde geziert ist; sein weites Priestergewand, von dunkelblauem Moor, ist mit einer breiten Stickerei von Gold und mit den farbigen 12 Aposteln umgeben. Den Grund bildet eine Kirchenarchitektur im Geschmack des 12ten Jahrhunderts, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaussieht. Dieses prachtvolle Bild hat auf dem Rahmen folgende Inschrift: Sancta Maria succurre miseris, juva pusillanimos, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto faemineo sexu, sentiant omnes tuum juvamen, quicumque celebrant tuam commemorationem. Haec virgo Maria, ex semine Abrahae orta, ex tribu Judä, virga de radice Jesse, ex stirpe David, filia Jherusalem, stella maris, ancilla domini, regina gentium, sponsa Dei, mater Christi, conditoris templum, Sancti Spiritus sacrarium.

*) In der städtischen Gemäldesammlung zu Dijon befindet sich gleichfalls eine Verkündigung, welche dem Joh. van Eyck zugeschrieben wird.

Diese Inschrift umgibt das Bild so, daß der untere Theil des Rahmens keine Schrift enthält. Es hat 70″ Höhe und 42″ (Pariser Maas) Breite. Die beiden das Bild schließenden Flügel sind von innen und außen bemalt und in je zwei Abtheilungen getheilt. Oben links ist der brennende Busch dargestellt, der sich in einer mit Schlössern und Häusern besetzten Landschaft befindet. Aus diesem brennenden (vielmehr) Baume erhebt sich Gott Vater, indem er mit der Rechten den Segen gibt und mit der Linken die Weltkugel nebst dem darauf befindlichen Kreuze hält. Der obere Theil dieses Bildes ist vollendet, der andere skizzirt. Auf dem Leisten, welcher diese Darstellung von der untern trennt, steht: Rubus ardens et non comburens. Unten ist Gedeon vorgestellt, wie ihm der Engel erscheint; dieser Theil ist nur skizzirt. Unten auf dem Rahmen steht: vellus Gedeonis. Auf dem Flügel rechts im obern Feld ist die Thüre des Ezechiel vorgestellt; sie ist von gothischer Architektur, in deren Verzierungen Adam und Eva am Baum der Erkenntniß angebracht sind. Auch dieses Bild wie das gegenüberstehende ist nur halb vollendet. Unten liest man: porta Ezechielis clausa. Im untern Felde rechts ist Aaron stehend dargestellt. Unten steht: virga Aaron florens. Nur skizzirt.

Auf der Außenseite ist grau in Grau gemalt die heil. Jungfrau mit dem Christkinde in den Armen; es ist eine halbe Figur in einem Oval. Auf dem Flügel links sind 3 Engel, welche mit der Posaune die Geburt Christi verkünden; unten links ist eine stehende Sibylle, welche die Geburt des Herrn vorhersagt; dabei steht: Sibilla. Rechts ist Kaiser Augustus, unter dessen Regierung das Ereigniß statt fand; dabei steht: Octavianus. Auch diese grau in Grau gemalten Bilder sind nur angelegt.

Ueber das Original, welches auch Carl van Mander nach dem Bericht von Marc. van Vaernewyk in seiner Historie van Belgis als ein unvollendetes Gemälde beschreibt, hat man folgende Nachrichten, die hier aus dem Messager entnommen sind.

In einer Handschrift des 15ten Jahrhunderts von den Graeume Broeders zu Ypern, welches nun Herrn Lambin, Sekretair der Spitäler zu Ypern, gehört, stehen folgende Stellen: Anno 1445, heeft meester Johannes van Eycken, een beafemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyck tafereel, 't welcke gestelt wiert in den choor van S. Maertens, tot een gedachtenisse van den eerweirdigen heere Nicolaus Malchaplopie (van Maelbeke), abt ofte proost van St. Maertenskloester, die daer vooren begraven ligt.

Nic. van Maelbeke folgte seinem Vorgänger Nic. Zoudelin, welcher im Jahre 1320 starb, und hatte zum Nachfolger Lambert van de Woestyne, der das Amt eines Probstes im Jahr 1347 antrat.

Soviel zur Bestimmung der Zeit, wann das Gemälde in die Kirche kam. Eine Copie davon hieng in der Kapelle der heil. Jungfrau nahe beim Altar in derselben St. Martinskirche; das Original kam um's Jahr 1757, wie man sagt, in die bischöfliche Wohnung, als man den Chor mit Marmor belegte, wozu der Canonicus Plumpsen, welcher den 10. Januar 1757 starb, die Gelder vermacht hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Im zweiten Karton ist Siegfried dargestellt, wie er Chriemhilden Gürtel und Ring übergibt, die er beide Brunehilden abgewonnen, bekanntlich nach einer ungeheuern Gegenwehr der riesigen Jungfrau. Jene Siegeszeichen sind in Chriemhildens Händen gleichsam die Kette, welche mit ihren durchlaufenden Gelenken den Panzer des Gedichts zusammenschnürt und dadurch den Fortgang der Ereignisse bis zum letzten, blutigen Mordfest bezeichnet. Wo das Zweckmäßige sich zugleich als ein Nothwendiges aufdringt, wie im gegenwärtigen Falle, da zwingt es den künstlerischen Verstand zur Aufnahme; diesem Zuge des Zusammenhangs konnte Schnorr's Einsicht unmöglich widerstehen. Siegfried und Chriemhilde, das glückliche Ehepaar, sitzen nebeneinander; in einem unbewachten Augenblick läßt sich der Ueberwinder des Lindbrachen und so vieler tapferen Degen das verderblichste Geheimniß entlocken, welches der Vorwitz der Gattin späterhin unbewußt wie ein Netz über dem Haupte des unbesonnenen Schwähers zusammenzieht, in dem er endlich zufolge tückischen Verraths untergeht, wobei gerade die Verkehrungen, welche die Liebe erdacht hat, sein Leben zu beschirmen, durch ein Widerspiel von Ursache und Wirkung nur dazu dienen, sein Ende um so leichter und gewisser zu beschleunigen. Daraus erhellt sattsam die hohe Wichtigkeit der in Rede stehenden Verbindungsscene für das Verständniß der Gesammteinheit.

Siegfried läßt sich in seiner Mittheilung und Haltung unbefangen gehen, Herz, Auge und Mund wirken vertraulich zusammen, als handle es sich um die blanke Erzählung eines ritterlichen Abenteuers, während Chriemhilde, sichtlich vorgebeugt, ihren Blick auf seine Lippen heftet und mit halbgeöffnetem Munde die Mähr hinunterschlürft, die ihrem Wissensdurste — um nicht zu sagen ihrer Neugierde — für den Augenblick ein eben so süßes als unvermischtes Labsal zu bereiten scheint, obwohl der bittere Nachgeschmack sich nur allzufrüh einstellt. Freilich sind in die verhängnißvolle Worte Entdeckungen eingewebt, für deren Mittheilung selbst Venus einen Theil von dem Zauber ihres Gürtels und am Ende selbst die jungfräuliche Minerva ein gutes Stück von ihrer Aegis hingeben würde. Dieses Erb- und Grundtheil der weiblichen Studien, dieses System des Recognoscirens ist in der lauschenden Theilnahme Chriemhildens ausgedrückt und wird durch die Offenheit und Hingebung des biedern Siegfried noch mehr gewürzt und dis zur augenfälligsten Wahrheit erhoben.

Nun entsteht aber eine Nebenfrage, die auch zur Sache gehört, obwohl sie mehr in die Feinheit des psychologischen Triebwerks eingreift und also das entschiedene Verdienst der Leistung nur zart berührt. Muß nicht Chriemhilde, indem ihre lebendige Aufmerksamkeit über jedes erhaschte Wort des Geheimnisses einen Empfangschein ausstellt und fortwährend nach neuer Befriedigung lechzt, wie sie denn dieses und jenes mit dem unverkennbarsten Ersolge thut: muß sie nicht zugleich, um das Bild ihres naturgemäßen Zustandes völlig abzurunden, die Funken des Verdachts, der Unruhe, der Eifersucht gegen Brunehilden aussprühen, die mit dem gewaltigen Siegfried in einem höchst intimen Zusammentreffen, auf wankenden Grenzbestimmungen den Rechten der Ehe so nahe gekommen ist? Jeder Frau auch vom gewöhnlichen Schrot und Korn würde bei der Erzählung des seltsamen Zweikampfs nicht recht geheuer zu Muthe seyn. Chriemhilde vollends, die reizbare, stark empfindende Chriemhilde kann unmöglich unter so außerordentlichen Umständen einen leidenschaftlichen Anflug unterdrücken, zeigt es sich doch gar bald bei dem Wortgefecht mit Brunehilden, welchen Feuerbrand die Enthüllung jenes Räthsels in ihre argwöhnische Seele geworfen hat. Siegfrieden gegenüber darf allerdings die Spannung der Zuhörerin unter keiner Bedingung nachlassen, sie ist und bleibt die Grundlage der Situation; aber mitten über dieselbe sollte nun auch, wie mich dünkt, nach Erforderniß des Charakters, die einzegezogene Kundschaft gleich einem Wetterstrahl aus heiterer Höhe niederfahren und auf dem Gesichte, besonders in den Augen wiederleuchten. Damit wäre außerdem der beste Weg gefunden, Chriemhildens Liebe und Rache, die beiden Halbkreise des Gedichts, gleich von vorn herein in einer kühnen, vielgehaltigen Configuration anzudeuten. Schon die Einleitung des Gedichts läßt in Chriemhilden eine wilde Turteltaube erkennen, die den Kopf scheinbar von dem heimlich ersehnten Männchen abwendet, aber es doch auch wieder durch das Geräusch ihrer Flügel und eingelne

Girrlaute in ihre Nähe zu locken und daselbst festzuhalten weiß. Die Doppelgestalt Ehriemhildens auf dem tiefsten Grunde der Einheit, die furchtbare Grazie ihres Wesens, versetzt mit bedeutungsvoller Heimlichkeit, dieß Alles völlig zu erreichen, mag selbst für den begabtesten Genius eine der schwersten Aufgaben seyn; vielleicht geht sie eben deßhalb über die Kräfte unserer Zeit beträchtlich hinaus. Dann bliebe bloß auf Seiten der Leser das Bedenken übrig, ob das Bild Ehriemhildens nach der Vorstellung des Gedichts richtig aufgefaßt ist und ob die Kritik wohlthut, dergleichen Construktionen zu wagen, in der Absicht, den Punkt der historischen Vergleichung aufzufinden.

(Der Beschluß folgt.)

Paris im August.

Nach der Restauration sollten auf drei öffentlichen Plätzen Monumente errichtet werden: auf den elysäischen Feldern, eine Reiterstatue Ludwigs XV. von Cartellier, auf der Place de la Concorde, eine Säulengruppe zum Andenken Ludwigs XVI. von Cortot; und auf dem Platze der Deputirtenkammer eine sitzende Statue Ludwigs XIII., als Gebers der Charte, von Bosio. Die Vollendung dieser Werke unterblieb durch die Julusrevolution von 1830. Um die Kosten der schon errichteten oder begonnenen Fußgestelle derselben nicht ganz zu verlieren, will nun das Mi[illegible] den Vorschlag machen, einen der beiden Obelisken von Luxor über die wir später eine Nachricht folgen lassen werden) auf der Place de la Concorde aufstellen lassen. Man hat schon die Abbildung desselben zu vorläufiger Probe dahin gebracht, die eine gute Wirkung thut. Der andere Obelisk soll auf der Esplanade der Invaliden aufgestellt werden, wo er sich, der gleichfalls mit einer Abbildung angestellten Probe zufolge, gut ausnimmt. Bei dieser Gelegenheit ist es nicht uninteressant, die Höhen der merkwürdigsten Obelisken zu vergleichen. In den folgenden Angaben sind weder Basen noch Piedestale mitgerechnet:

der zu Rom vor St. Giovanni in Laterano	99	Fuß franz.
ebend. auf dem Petersplatz	78	"
ebend. auf Piazza del Popolo	74	"
der zu St. Petersburg, von Paul III. errichtet (modern)	75	"
" zu Paris von Luxor	72	"
" zu Rom auf Monte Citorio	65	"
" zu Alexandrien, die Nadel der Cleopatra	63	"
" zu Konstantinopel, im Hippodrom	56	"
" zu Rom auf Piazza Navona	52	"
" zu Arles (antiker Obelisk)	47	"
der zu Rom, auf Monte Cavallo	45	"
ebend. vor Trinità di Monte	44	"
ebend. vor St. Maria Maggiore	43	"
ebend. in der Villa Mattei	36	"
ebend. auf dem Platz der Rotonda	19	"
der zu München in der Glyptothek	19	"
" zu Rom auf dem Platz der Minerva	17	"

Napoleon, der Alles im Großen sah, fand ohne Zweifel den höchsten dieser Obelisken noch zu klein, für die deutschvaterländischen Thaten seiner Heere, deren Ruhm er in seiner Hauptstadt zu bewahren suchte. Er erließ am 15. Aug. 1809 von Schönbrunn aus ein Dekret, worin er die Errichtung eines 180 Fuß hohen Obelisken aus Granit von Ehrenbourg auf dem Vorsprung des Pont-Neuf befahl; bei dieser Höhe waren Piedestal und Unterbau nicht mitbegriffen. Der Unterbau ward unter Denons Direktion durch den Architekten Lepère auf die solideste Weise ausgeführt. 50 Fuß hoch und 115 Fuß in's Gevierte, und dieß Werk, dessen anfängliche Bestimmung nach der Restauration von 1814 nicht beibehalten werden konnte, dient jetzt als Unterbau der auf Befehl Ludwigs XVIII. errichteten Statue Heinrichs IV.

Bei der neulichen Kunstausstellung in Rouen sah man eine Reihe Federzeichnungen, von Hrn. Langlois, einem Künstler der genannten Stadt, ausgeführt, welche verschiedene Todtentänze nach alten, von ihm aufgefundenen Malereien darstellen, vorzüglich diejenigen aus dem sogenannten antre de Saint Maclou.

Eines der ausgezeichnetsten Bauwerke gegenwärtiger Zeit ist ohne Zweifel die Canalbrücke von Guettin, welche bestimmt ist, die beiden durch den Allierfluß getrennten Theile des Seitencanals der Loire zu verbinden. Dieß schwierige Werk wird von einem noch jungen Architekten, Hrn. Julien, ausgeführt und ist seiner Beendigung nahe. Die Brücke besteht aus 19 Bögen, jeder 16 Metres weit, ist auf beiden Enden von zwei Strebemauern geschützt und hat drei Schleusen, deren jede einen Fall von drei Metres hat. Sie ist aus Landsteinen und sehr festem künstlich bereiteten Mörtel gebaut und wird ungefähr 3 Millionen kosten.

Das große Bild, welches Hr. Schnetz für den Rathhaussaal zu Paris ausgeführt hat, ist in der letzten Woche des Juli an seine Stelle gebracht worden. Es stellt den Kampf vom 28. Juli auf dem Rathhausplatz in dem Momente vor, wo die dreifarbige Fahne triumphirt.

Mit dem Obelisken von Luxor kommt auf demselben Schiff ein schöner Sarcophag von grünem Basalt an, der innen und außen mit Skulpturen und Hieroglyphen bedeckt ist. Auf dem Deckel sieht man die Figur der Göttin Astyr, der egyptischen Venus, in Relief. Dieß Werk ist in Theben, hinter dem Palaste des Sesostris, in der Tiefe eines Felsenbrunnens, 25 Fuß unter der Erde, gefunden. Man hält ihn für den Sarcophag des Psammetichus. Bergl. einen ausführlichen Artikel darüber im Moniteur vom 25. Juli.

Düsseldorf, gleich begünstigt durch seine Lage und sein ächtes Kunsttreiben, hat unter der Firma:

Kunsthandlung

von

Karl M. A. Schäffer,

eine Anstalt erhalten, welche sich besonders mit klassischen alten und neuen Werken der bildenden Kunst befassen wird, um sie über die Nachbarländer zu verbreiten. Die rege Thätigkeit des Hrn. Schäffer läßt und erwarten, daß wir Niederländische Kunstprodukte zu sehen bekommen, da er eine Mittelsperson zwischen diesen Ländern und Deutschland zu machen gedenkt. Dieser Gedanke ist um so erfreulicher, da jene Länder in Beziehung auf Kunstgeschmack und Kunst so eigenthümlich in sich, von Deutschland wie abgeschlossen sind, und doch die Kunstsammler vorzüglich die Gemälde der Holländer um so höher schätzen wegen der Seltenheit, sie zu bekommen.

Wir sahen bei Hrn. S. eine wohlgewählte Sammlung von Gemälden und mehrere andere Kunstsachen und Alterthümer, welche von seinem Vater herstammen und die vonsinnigen Reisenden gesehen zu werden verdienen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 84.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 17. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Folgendes ist die Nachricht darüber in einem MS. von (dem im Jahr 1781 verstorbenen) Ramaut, welcher obengenannte Handschrift besessen und fortgeführt hat: „Dese schilderie of tafereel plachte in den choor te hangen, daer nu de marbel Casse is van St. Walburge. Daer hangt een nagehuist tafereel, ofte eene copie het selve verbeeldende, in onze Lieve Vrouwe beucke, by onze Vrouwe autaer, boven het sitten der autaer bewaerders in St. Maertens Kerke, maer het origineel is uit den choor gedaen als men lest den choor in marbel heeft gesteil."

Die Nachricht von dem Jahr 1415, in welchem dieses Marienbild unvollendet in der Kirche aufgehangen wurde, während der Besteller noch zwei Jahre darnach lebte, belehrt uns aber auch über die Zeit des Todes Joh. van Eyck's und bestätigt die Angaben, welche frühere niederländische Schriftsteller darüber gegeben.

Wir entlehnen sie in ihren wesentlichen Theilen den gründlichen Forschungen des Herrn L. de Bast, welche derselbe in verschiedenen Jahrgängen des Messager des Sciences et des Arts bekannt gemacht hat *).

Lucas de Heere sagt in seinem Lobgedicht auf Johann van Eyck:

„Von dieser Welt früh diese edle Blume schied."

Marcus van Vaernewyck, ein Zeitgenosse Vasari's, der in Gent schrieb, wo sich die schönsten Werke des van Eyck befanden und zum Theil noch befinden, sagt von ihm in seiner Historie van Belgis, of spiegel der nederlandsche oudheyt. Ghendt 1565: Johannes ist jung gestorben; hätte er noch länger gelebt, er würde (wie man von Athemen sagt) leicht alle Maler der Welt haben übertreffen können **).

Endlich hat auch Hr. Scourion in den Archiven von Brügge die Rechnung einer Lotterie gefunden, welche den 21. Februar 1415. **) gezogen wurde, und wobei sich folgende Nachricht findet: De wed Jans van Eyck ij. pont. Da nun trotz allen Nachsuchungen der Name van Eyck sich nirgends in den Registern des 14ten und 15ten Jahrhunderts in Flandern vorfindet, mit Ausnahme unserer öfters vorkommenden Malerfamilie und eines Erben des Hubert, (der hier Lubrecht van Heyke genannt wird) so darf nicht gezweifelt werden, daß erwähnte Wittwe die unsers Malers Johannes ist.

Hr. Dr. Boisserée hat zwar unter den Jahren 1430, 1439, 1449, 1452, 1465 fünf Personen in alten Registern in den Niederlanden verzeichnet gefunden,

*) Daß Facius in seiner Abhandlung De viris illustribus, welche er um 1456 schrieb, von Joh. van Eyck wie von einem vor einiger Zeit verstorbenen Manne spricht, und woraus Cav. T. Puccini in seinen Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pittore Messinese etc. Firenze 1809, folgert: daß unser Meister schon vor 1450 verstirbt, scheint nicht als Beweis hier angeführt werden zu dürfen, da Facius auf dieselbe Weise auch den zu seiner Zeit noch lebenden Maler und Medailleur Pisano erwähnt.

*) Diese beiden Stellen scheint von Mander in seinem Leben der Brüder van Eyck widersegen zu wollen, wenn er sagt, obgleich Johann van Eyck bei weitem nicht so lange gelebt habe, als Vasari angegeben, so sey er doch nicht jung gestorben, wie einige Schriftsteller berichteten.

Es kommt nun darauf an, was man unter jung versteht. Allerdings wird man im Allgemeinen von Jemanden, der etliche vierzig Jahre alt geworden ist, nicht sagen, daß er jung gestorben sey; von einem so großen, ausgezeichneten Künstler aber, wie Johann van Eyck, ist dieser Ausdruck in Rücksicht der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit, gewiß passend.

**) Dieses Datum wird so zu verstehen seyn, daß man das Jahr von Ostern an zu rechnen hat; denn erst seit 1574 wurde in den Niederlanden die jetzige Zeitrechnung eingeführt (S. Brusselsche Antiquiteyten ofte oudheden. Brussel 1682, wo die Verordnung von Don Louis de Requesens). Auf diese Weise wird obiges Datum der 24. Februar 1446.

welche den Namen van Eyck haben, (siehe Kunstblatt vom 28. September 1826, wo diese Nachricht ohne nähere Ortsangabe), was vielleicht in Braband oder Holland seyn kann, sicher aber nicht in Flandern.

Wäre nun aber Joh. van Eyck im Jahr 1370 geboren, wie zuerst muthmaßlich Sandrart und dann bestimmt Descamps angegeben, so wäre er über 70 Jahr alt, also weder jung, noch früh gestorben, wie die ältesten Schriftsteller berichten. Den Irrthum dieser Angabe beweist aber auch noch das Portrait von Johann van Eyck in dem Genter Flügelbilde der gerechten Richter, nun im Berliner Museum, wo er sich um's Jahr 1430 in einem Alter von etwa 35 Jahren porträtirt hat.

Das muthmaßliche Geburtsjahr 1370 scheint aus einer Angabe von C. van Mander entstanden zu seyn, indem er einmal sagt, Johannes sey etliche Jahre nach Hubert geboren; kurz zuvor aber sagt er, daß Johannes der Schüler seines Bruders geworden, der um viele Jahre älter als er gewesen wäre.

Die Annahme des Vasari, der zum Theil auch C. van Mander gefolgt ist, Johannes sey im hohen Alter gestorben, kann wohl daher entstanden seyn, daß jener Kunde hatte, der Erfinder der Oelmalerei habe ein solches Alter erreicht; aber diese Ehre nun allein dem jüngern Bruder zuwandte. Das Genter Bild beweist dagegen thatsächlich, daß zu der Zeit, da Johannes nur als Hubert's jüngerer Gehülfe erscheint, dieser schon vollkommen in Oel zu malen verstand.

Nach diesen Erörterungen ergibt sich, daß Hubert van Eyck um 1366 geboren wurde und nach der von C. van Mander mitgetheilten Grabschrift im Jahr 1426 starb; daß Johannes van Eyck wenigstens 30 Jahre später als Hubert, gegen das Jahr 1400 geboren wurde und etliche 40 Jahre alt im Jahr 1445 starb. — .

Unter den Gemälden in England, welche mit mehr oder weniger Grund dem Joh. van Eyck zugeschrieben werden, sind folgende zu erwähnen.

10) In der sehr werthvollen Sammlung des Hrn. Aders in London befindet sich, wie es scheint, ein Jugendwerk unseres Meisters: Maria mit dem Christkinde auf einem rothen, mit Gold durchwirkten Throne sitzend reicht diesem einen Rosenzweig; links steht St. Hieronymus, durch einen bei ihm liegenden schwarzen Stein bezeichnet; rechts steht der heil. Franziskus mit einem Cruzifix in der Hand; den Hintergrund bildet ein Stückchen Landschaft. Auf einer Stufe des Thrones steht eine falsche Inschrift: † PETRVS. PERVS. ME FECIT. 1517. Das Bildchen ist sehr klar in der Farbe, hat aber in den Schatten den dem Johann van Eyck eigenthümlichen, bräunlichen Ton.

11) Dieselbe Sammlung bewahrt noch ein rundes Bild von ohngefähr 1 Fuß Durchmesser, welches den Kopf Johannes des Täufers auf einer Schüssel liegend vorstellt. Der Goldgrund ist so schattirt, daß er die Schüssel bildet. Dieses Bildchen von vortrefflicher Ausführung und tiefer Färbung ist weit ausgezeichneter, als die Wiederholungen, welche man in den Niederlanden und in Köln davon antrifft, und die alle dem Joh. van Eyck zugeschrieben werden.

12) S. H. Spiker in seiner „Reise durch England, Wales und Schottland, 1818". II. p. 168. erwähnt ein vorzügliches Gemälde von Joh. van Eyck, welches sich in Corsham House bei Bath, dem Landsitze der Familie Methuen befindet: Maria in einem blauen Mantel sitzt mit dem Christkinde auf dem Schooße in der Mitte, St. Anna ihr zur Rechten, St. Catharina zur Linken, letztere wie eine Königin gekleidet, in einem herrlich wallenden Gewande; Joseph steht hinter der Maria auf die Gruppe schauend. 2′ 5″ breit, 3′ 5″ hoch. Hr. Spiker spricht mit der größten Bewunderung von diesem Bilde, nennt es den größten Schatz der Sammlung, so daß er öfters durch die Reihe der Zimmer gegangen sey, um es wieder zu bewundern.

13) Nach einem Bericht des Hrn. Flor aus Hamburg befindet sich in Alton Tower bei Ashbourn in Staffordshire, dem Landsitze des Grafen von Shrewsbury, ein kleines Bild von Joh. van Eyck, welches sich ehedem bei Hrn. Campe in Nürnberg befand: im Mittelbilde die Maria mit dem Kinde, welches in einen dunkelgrünen Wams und Rock gekleidet ist; auf dem rechten Flügel die heil. Agnes, auf dem linken der heilige Johannes.

14) Der Herzog von Devonshire besitzt zwei Gemälde, welche dem Joh. van Eyck zugeschrieben werden. Eins stellt die Einweihung des Erzbischofs von Canterbury, Thomas Becket, vor und ist ein Geschenk des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, an seinen Neffen König Heinrich V. Es soll 1422 gemalt seyn. Wenn nicht von Johannes selbst, ist es bestimmt aus seiner oder Huberts Schule. Der Ton der Carnation ist etwas braun in den Schatten und kalt in den Lichtern, wie er in anerkannten Bildern des Johannes van Eyck vorkommt. Leider ist dieses Bild sehr verwaschen.

Das andere Bild beim Herzog von Devonshire ist von ausgezeichneter Schönheit und wohl erhalten. Es stellt das Innere einer Kirche oder des Tempels zu Jerusalem vor; rechts und links knieen in doppelter Reihe in ihren Stühlen viele Ehrherren, dabei auch viele Männer und Frauen, welche nach einer Angabe bei Horace Walpole in seinen Anecdotes of Painting in England, ed. 1786. I, 46. die Bildnisse des Lords Clifford, seiner Gemahlin und der Familie vorstellen sollen. Ganz im Vordergrunde sind Sta Anna und Joachim, die man von hinten sieht; Maria, als Mädchen, steht vor dem

Altar im Chor der Kirche bei dem Hohenpriester; viele Jungfrauen rechts und links stehen um sie im Hintergrunde; oben schweben zwei bekleidete Engelknaben und dabei die weiße Taube, das Symbol des heil. Geistes. Ganz vortrefflich und von großer Individualität, selbst oft von Schönheit sind die Portraite, die zuweilen an Holbein erinnern; andere Figuren haben auch wieder etwas von Schoreel in Farbe und Behandlungsweise, besonders die kleinen Figuren des darin dargestellten Altarblattes. Nach Volkmann ist dieses Bild vom Jahr 1444. Die Behandlungsweise deutet aber auf eine spätere Zeit.

15) Ein schönes Bildchen in der Art des Johann van Eyck besitzt Herr Esdaile in Clapham bei London. Maria mit dem Christkinde auf einem Throne sitzend, hat zu ihrer Rechten einen Engel. Auf der andern Seite kniet ein Geistlicher. Es ist wohl erhalten.

16) In der Sammlung des Grafen Dudley in London befindet sich ein interessantes Bild, welches unserm Meister zugeschrieben wird. Es stellt einen die Messe lesenden Priester mit mehreren Portraitfiguren vor, unter welchen auch der Donatar. Die ganze Darstellungsweise und der lichtbräunliche Ton der Färbung weisen bestimmt auf die van Eyckische Schule. Die Charaktere aber und die Zeichnung ermangeln jener großen Wahrheit, welche die unbezweifelten Werke des Johann van Eyck auszeichnet; auch fehlt unserem Bilde deren Tiefe und Kraft der Färbung.

17) Ein Bild von ganz ähnlicher Behandlungsweise ist das einer Anbetung der Könige, in der köstlichen Sammlung des Hrn. W. Beckford in Bath.

Margaretha van Eyck.

In der schon erwähnten Sammlung des Hrn. Ahers wird mit vieler Wahrscheinlichkeit ein interessantes Bild der Schwester der Brüder van Eyck zugeschrieben. Es hat etwa 2 Fuß Höhe und besteht aus drei Abtheilungen. In der mittleren, größern sitzt Maria auf einem Rasenplatz und liest in einem Buche; vor ihr sitzt das Christkind auf einem schwarzsammtnen Kissen und wendet sich nach der zur Linken knienden Catharina; diese hält einen Ring in der Hand und bei ihr liegt das Schwert und ein zerbrochenes Rad, ihr Martyrthum bezeichnend. Hinter dieser Heiligen kniet eine andere an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen; sie selbst hält ein Körbchen mit Rosen in die Höhe. Rechts sitzt eine Heilige auf dem Gras, die einige weiße und rothe Rosen von einer andern, blau gekleideten heil. Jungfrau empfängt. Von außerordentlicher Lieblichkeit sind die hinter ihnen stehenden Engel, wovon drei zu der anmuthigen Scene Instrumente spielen, ein vierter unter einem Strahl Wasser, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt, eine Schüssel mit Kirschen hält. Den Hintergrund füllt größtentheils die Façade einer dem St. Michael gewidmeten Kirche. Innen ist diese Kirche hell erleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf die äußere Umgebung werfen; schlank erheben sich einige Cypressen aus dieser dichten Masse. Das Flügelbild links vom Beschauer zeigt die heil. Agnes mit einer andern Heiligen, auf grüner Wiese, unter Orangenbäumen wandelnd. Im Flügelbilde rechts kniet vorn Johannes der Evangelist, segnend den Kelch in der Hand haltend; hinter ihm pflückt ein Engel Rosen, und noch weiter steht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Beschluß.)

Wollte man es genau nehmen, so möchte unsere Ehriemhilde nicht sowohl eine hohe Schönheit heißen können, als vielmehr eine naive oder liebliche; sie ist übrigens ein echtdeutsches Gewächs und insofern vollkommen an ihrem Platze. Es war dem Künstler, wenn die Vermuthung ihn nicht faisch verstehet, vor allen Dingen um die größtmögliche Veranschaulichung der einfachsten Verhältnisse zu thun. Diese Absicht hat er in der vorbezeichneten Weise glücklich erreicht, jedoch mit einiger Aufopferung in anderer Hinsicht; denn indem Ehriemhilde sich gegen Siegfrieden hinneigt, geht, wie es scheint, etwas mehr von dem Rücken mit, als die Wohlgestalt vertragen dürfte oder rechtfertigen möchte. Vielleicht ist auch die Rundung der dem Beschauer zugekehrten Wange nicht fein genug abgewogen. Es gibt ohne Widerrede in der Natur solche stark convexe Physiognomien; sie erwecken indessen beim ersten Anblick eben nicht den vortheilhaftesten Begriff von Geistesfähigkeit. Chriemhildens prächtige schlanke Gestalt nimmt sich in der geschmackvollen Bekleidung auf's günstigste aus. Zwischen der Schönheit Brunehildens und Chriemhildens zieht das Niebelungenlied eine interessante Parallele. Alle, welche die beiden Fräulein und ihre holden Gestalten sehen konnten — so heißt es daselbst — lobten Gunthers Braut (Brunehilden) wegen ihrer Schönheit; doch die Kenner, die es besser verstanden, sprachen, Chriemhilde möchte wohl Brunehilden noch vorzuziehen seyn. Brunehild scheint demnach vermöge ihrer constitutionellen Reize mehr die Augen der Menge, Chriemhilde ihrerseits durch edlere Vorzüge den Sinn der feinern Minderzahl ausgefüllt zu haben. Wie stellte sich nun aber, näher betrachtet, Chriemhildens Schönheit auf der Goldwage der

Nibelungenworte heraus, damit wir das Nachbild an dem Urbilde mit möglichster Sicherheit messen können, wenn auch nicht im baaren Ernst? Nun ging die Minnigliche hervor, singt der Dichter, wie der rothe Morgen aus trüber Wolke! Wie der lichte Mond vor den Sternen steht, dessen Schein so lauter ob den Wolken geht, dem gleich stand sie da vor manchen edlen Frau. Die Rosenknospe, der Mondschimmer blüht auch auf dem Gesichte unserer Ehriemhilde; die trübe Wolke hat der Künstler aus Schonung weggelassen; sieht es doch ohnehin düster genug in der Welt aus. Im Gedicht wird jene freilich bloß des angränzenden Kontrastes wegen erwähnt, nach der oben ausgesprochenen Ansicht dürfte sie aber an und für sich selbst zur Verstärkung des großartigen Charakterbildes nothwendig gehören. Brunnehild und Ehriemhilde sind übrigens im Liede durchgehends mit außerordentlicher Wahrheit und Kraft gezeichnet; ihre Worte wirken wie Thaten, ihre Thaten frömen sämmtlich aus dem Quell der nachhaltigsten Empfindung wie Gießbäche, die aus und über Felsenklüfte hinbrausen. Beide sind weibliche Kolosse, denen, figürlich zu sprechen, selbst viele von den hochgemuthen Recken noch lange nicht aus Kinn reichen. Diese liebe- und feuertrunkenen Mänaden des Mittelalters ganz treu darzustellen, das ist Heldenarbeit; der Maler muß den Pinsel führen, wie Siegfried sein Schwert.

Jetzt noch einige Worte von dem letztern. Siegfrieds Ausdruck ist edel, angenehm, ohne in's Weibliche zu fallen, höchstens etwas zu vornehm für seine übrige Gestalt. Die Habichtsnase gibt ihm etwas Prägnantes, Schulter, Brust und Schenkel kündigen seine ungewöhnliche Leibesstärke in den kräftigsten Formen an. Man sieht ihm seine Thaten an, man hört das Feld ertosen, wenn er zuschlägt; man glaubt es ihm, daß er allein, wie er sich rühmt, einem ganzen Heer stehen kann. Wie die alte Kunst, um den Herkules in der höchsten Körpermacht zu zeigen, das Verhältniß seines Kopfes gegen die andern Glieder absichtlich etwas zurückstellte; so scheint unser Meister die Länge der Schenkel, die zugleich vermöge seiner sitzenden Stellung in einer Verkürzung erscheinen, einer ähnlichen Berechnung unterworfen zu haben. Auf jeden Fall muß es dem Künstler freistehen, sobald er einen besondern Zweck seiner Darstellung als den hauptsächlichsten hervorheben will, bis auf einen gewissen Grad von dem kanonischen Maaße abzuweichen. Siegfrieds Heldenstärke setzt zugleich die Beute des Gürtels in das hellste Licht. Damit der Schein des Ueberderben dem Anblicke der Kraft nicht beschwerlich falle, wäre vielleicht eine straffere Beschuhung zu wünschen. — Die Betrachtung ist darum mehr auf's Einzelne eingegangen, weil der ruhig für sich abgeschlossene Gegenstand zu einigem Detail aufzufordern schien.

Rom.

Die Akademie S. Luca in Rom besitzt seit geraumer Zeit einen sorgfältig unter Glas verschlossenen Schädel, der für den Schädel Raphaels ausgegeben ward. Da sich dagegen Zweifel erhoben hatten, so ist von der Akademie in Gemeinschaft mit dem archäologischen Institute bei der Regierung die Erlaubniß nachgesucht und dieselbe auch sofort verwilligt worden, sich durch Nachforschung in der Gruft der Kirche S. Maria ad Martyres (im Pantheon des Mäcenas) von der Wahrheit zu überzeugen. Am 15. Sept. wurden sodann Raphael's Gebeine unter dem Altare, den er bei seinen Lebzeiten sich angekauft hatte, wieder aufgefunden. Die Nachgrabungen geschahen im Beisein sämmtlicher akademischer Kommissionen und des Kardinal-Vikar's Zurla. Unter dem Altare fand man einen mit Mauerwerk ausgefüllten Bogen von moderner Konstruktion, und stieß, als man von oben immer weiter grub, in der Mitte des Bogens auf einen Deckel von weißem Kalk, auf welchem schwarze Linien gezogen waren, die eine Art von Zierrath bildeten. Darunter zeigte sich ein Sarg von Tannenholz, worin die Gebeine noch unverselrt lagen; die Zähne fand man von der schönsten Weiße, die Länge des Körpers beträgt 7½ Palmen.

Nach einer Bekanntmachung in den Notizie del Giorno wurden die Ueberreste des großen Malers vom 19. bis 22. September ausgestellt und dem Publikum gegen Eintrittsbillette vorgezeigt. Man weiß nun auch, daß der dem Raphael zuerkannt gewesene Schädel in der Akademie S. Luca von einem Kanonikus des Pantheons, Adjutori, ist. Es ist eine Subskription zu einem Monumente eröffnet, das in der Kirche oder anderwärts errichtet werden soll. Vergl. Allg. Z. vom 5. Okt. Nro. 550.

Alterthümer.

Am 22. Juli hat der König der Franzosen die Herren Alexander Lenoir und C. Farcy, Mitglieder der königl. Gesellschaft der Alterthumsforscher und der Gesellschaft der schönen Künste, empfangen und sich von denselben die Zeichnungen und Dokumente vorlegen lassen, welche zu der demnächst zu veranstaltenden Bekanntmachung der mexikanischen Alterthümer von Palenka und Mitla gehören. Es soll dadurch erwiesen werden, daß dieser Weltstrich vor seiner Entdeckung durch die Europäer eine der ägyptischen und indischen gleichzeitige Civilisation besessen habe.

Herr Petit-Radel, Mitglied der Akademie der Inschriften, hat in der Bibliothek Mazarin im Palais des Instituts eine Sammlung von 60 Relief-Modellen palästinischer Monumente ausgestellt, die er unter seiner Aufsicht hat fertigen lassen, um seine Ideen über die Urgeschichte Griechenlands und der benachbarten Länder augenfälliger zu machen und mehr zu verbreiten.

Zu Eskilstuna bei Strengnäs in Schweden machte ein Arbeiter, der mit dem Aufnehmen eines Deiches beschäftigt war, am 5. Juli d. J. einen wichtigen Fund. Er stieß nämlich während des Grabens auf einen Lehmkrug, welcher bei der Berührung auseinanderfiel und einen Schatz von Silber sehen ließ, welcher aus mehreren größeren und kleinen neuen Armringen und ähnlichen Zierrathen von künstlicher Arbeit bestand, ferner aus einer Sammlung von Münzen, größtentheils angelsächsischen, worunter sich viele von König Ethelred, auch verschiedene deutsche von König und Kaiser Otto, in der Colonia A. (grippina) geschlagen, und einige kufische befanden, welche fast alle noch gut erhalten sind. Der ganze Fund, 109 Loth Silber an Gewicht, ist dem Bürgermeister der Stadt zur Bewahrung gegeben worden und wird der Krone zur Einlösung angeboten werden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 85.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 22. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Diese überaus liebliche poetische Composition hat einen ganz eigenen Reiz und ist auf's sorgfältigste ausgeführt. Die Farbe ist mehr mild, als kräftig; die Schatten sind lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, obgleich die Gesichtsbildungen vielmehr etwas Eigenes, denn Schönes haben: die einzelnen Theile sind zu groß gehalten, und die Augen sehen etwas starr. Bis jetzt ist noch kein authentisches Gemälde von Margaretha aufgefunden worden, doch trägt dieses Bild alle Zeichen der Echtheit, da es unbezweifelt den Charakter hat, welcher das Gemüth und die Hand einer Frau zu bezeichnen pflegt.

Gerard van der Meeren.

Daß dieser Meister ein Schüler des Hubert van Eyck war, darüber belehrt uns ein MS. aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts, welches Hrn. J. B. Delbecq gehört; darin heißt es: 1447. in dit Jaer is de salighe Colette gestorven int cloostr van de Aerme Claren (te Gent), haere figuratie in een tafereel gebragt door Geeraert van der Meere discipel van meester Huhertus van Eyck, is in Picardien versonden.

1) Ein authentisches Gemälde dieses Meisters bewahrt die St. Bavokirche zu Gent. Das Mittelbild stellt die Kreuzigung Christi mit den beiden Schächern vor; die heil. Frauen mit Johannes und vieles Volk umgeben das Kreuz. Auf dem einen Flügelbilde schlägt Moses Wasser aus dem Felsen; auf dem andern ist die am Kreuz erhöhte Schlange von Erz dargestellt. Als von einem Schüler des Hubert, wäre von Gerard van der Meeren zu erwarten, daß er in der Behandlungsart seinem Meister sehr ähnlich sey; allein unser Bild, obgleich es ganz den van Eyckischen Schulcharakter trägt, zeigt doch eine große Abweichung, sowohl in der Färbung als in den Formen. Statt des tiefen, bräunlichen Tons der Gemälde Huberts hat derselbe eine helle, leuchtende Färbung, in der Totalwirkung beinahe etwas Kraftloses; die Gestalten von Hubert, besonders die stehenden, sind meistens von etwas kurzen Verhältnissen; bei G. v. d. Meeren dagegen sind sie vielmehr gezogen, namentlich die Köpfe etwas lang. Dieses kommt überhaupt bei den Nachfolgern der van Eyck öfters vor; z. B. bei Hugo van der Goes und Dierick Stuerbout, bei unserm Meister ist es aber noch auffallender. Sonst hat er etwas Sprechendes in seinen Charakteren und viel Schönes in der Composition; die Behandlungsart nähert sich schon derjenigen, welche später Joh. Memling zu einem so hohen Grade ausgebildet hat.

2) In der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinden sich von unserm Meister drei kleine Bilder in einem Rahmen. Das mittlere ist ein Christus am Kreuze, vor welchem ein Ordensgeistlicher kniet; diesem hält der Teufel weltliche Kleider versuchend vor; neben ihm ist aber ein Engel, welcher eine Krone hält und nach oben zeigt.

Die beiden etwas größeren Nebenbilder haben folgende Gegenstände: Ein Donatar kniet, dabei St. Petrus, sodann das Gegenstück, eine Frau mit der heil. Margaretha, nebst dabei angebrachtem Wappen.

Justus von Gent.

In der interessanten Sammlung von Gemälden, Glasmalereien und Geräthen aus dem Mittelalter im Besitz des Hrn. J. van Huymetter zu Gent sieht man ein kleines Bild der Findung des Kreuzes von Justus von Gent, einem Schüler des Hubert van Eyck. Die Kaiserin St. Helena mit zwei ihrer Frauen kniet, von mehreren Männern in reicher Kleidung umgeben, während drei Knechte das Kreuz Christi über ein auf der Bahre liegendes Mädchen halten und diese im Begriff ist,

gesund aufzustehen. Im Grunde links sieht man auf dem Berge abermals die Kaiserin von ihrem Gefolge umgeben und wie die Knechte nach dem Kreuze graben. Dieses Bildchen hat, wie überhaupt die Gemälde des Justus, nicht jene Tiefe und Sättigung der Farbe, welche die Werke der Brüder van Eyck auszeichnen, sondern ist in dieser Hinsicht beinahe trocken zu nennen; auch die Behandlungsart ist weniger geistreich und die Charaktere, wenn auch wahr, doch nicht von großer Tiefe. Wie sehr indessen dieser Meister geschätzt wurde, beweist eine Stelle aus dem Hrn. J. B. Delbecq gehörigen MS. Darin wird berichtet, daß Josse van Gent, der Schüler von Hubert van Eyck, eine Enthauptung Johannis des Täufers für die St. Johanniskirche zu Gent gemalt habe, welches Bild eine Perle der alten Meisterstücke in der Malerei gewesen sey. *)

Hugo van der Goes.

Von diesem Maler weiß man, daß er ein Schüler des Joh. van Eyck war. Im Jahr 1467 am 27. Juli leitete er zu Gent die Feste, welche man bei Gelegenheit der Inauguration Karls des Kühnen als Grafen von Flandern gab. 1473 malte er die Decorationen für das Jubiläum des Pabstes. Weiter findet man in den Rechnungen der Verwaltung zu Gent, daß er öfters bis zum Jahr 1480 für die Stadt gearbeitet hat. Dieses läßt vermuthen, daß er jene schöne Genterin heirathete, deren Schönheit und Grazie Lucas van Heere so sehr rühmt. Dieser Umstand würde auch erklären, warum Hugo nach seinem Aufenthalt in Italien nicht nach seinem Geburtsort zurückkehrte, der entweder nach van Mander Brügge, oder nach Vasari (Hugo d'Anversa) Antwerpen war. **)

Erst nach dieser Zeit muß Hugo in's Kloster gegangen seyn, wie Swertius in seinen Monumenta sepulcralia et inscriptiones publicae et privatae ducatus Brabantiae. Antverp. 1613. berichtet; er sagt nämlich von Hugo van der Goes, daß er als ordentlicher Canonicus in das Kloster Roodendale in dem Walde von Soignes bei Brüssel sey aufgenommen und auch dort begraben worden. Bei dem Artikel, wo er die Beschreibung der Epitaphien des Klosters anfängt, liest man: in rubra valle canonic. regol. monasterio. ord. D. Augustini.

Pictor Hugo van der Goes humatus hic quiescit.
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.
Vixit tempore Caroli audacis, ibidem factus monachus, ad majorem Dei gloriam.

1) Vier schmale Bildchen, welche zur Füllung einer architektonischen Verzierung dienten und sich nun in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinden, werden unserm Meister zugeschrieben. Sie stellen einzelne Heilige in einer Landschaft vor und waren ursprünglich viel enger begrenzt, indem sie jetzt ringsum eine weitere Umgebung erhalten haben. Es sind Johannes der Täufer, Maria Magdalena, St. Christoph und St. Stephan. Diese sehr liebliche Bilder von zarter Vollendung, haben in der Behandlungsweise viel von Johann Memling.

2) In der Sammlung altdeutscher und niederländischer Bilder in dem königlichen Pallast zu Kensington, nahe bei London, befinden sich zwei ziemlich große Flügelbilder, welche in der Behandlungsart viel von Hugo van der Goes haben; auf jeden Fall sind es bemerkenswerthe Bilder der altflandrischen Schule. Das Hauptbild (wenn dieser Raum nicht durch Schnitzwerke besetzt war) fehlt. Auf den äußern Theilen kniet ein König von Schottland mit seinem Sohne; hinter ihnen St. Andreas, der Landespatron; auf der Tafel gegenüber kniet die Königin, eine englische Prinzessin, und hinter ihr steht St. Georg, der Patron von England. Auf der innern Seite des ersten Flügels ist das Bild der heil. Dreieinigkeit; Gott Vater hält die Leiche Christi im Schooße; über ihnen der heilige Geist im Symbole der weißen Taube. Das Innere des zweiten Bildes stellt einen knieenden Chorherrn vor, der ganz vortrefflich nach dem Leben gemalt ist; ein Engel spielt auf der Orgel, ein anderer steht dahinter.

Die übrigen in der Kunstreise beschriebenen Bilder und Handzeichnungen aus der Schule der van Eyck werden zwar Kunstforscher, welche England oder Belgien bereisen wollen, gerne dort aufgezeichnet finden; hier aber werden sie, da sie zu keinem bestimmten Resultate führen, übergangen; nur folgende Nachricht eines muthmaßlichen Schülers des Johann van Eyck scheint hier nicht übergangen werden zu dürfen.

Der Meister AW.

In der Sammlung des Herrn Aders zu London befindet sich ein Bild der Anbetung der Könige, das von demselben Meister ist, von welchem die Münchner Gallerie

*) Voor de beelden braeken, de Kerke van St. Jans was de peirel van de oude meester stucken, meester Geeraert van der Meere, van Gent, had een Maria beeld geschildert en Judocus van Gent, discipel van Hubert van Eyck, een tafereel verbeeldende St. Jans onthoofdinge.

**) Um das Jahr 1472 lebte zu Antwerpen ein Maler Matthias von der Goes; sollte dieses ein Bruder von Hugo seyn?

ein größeres Gemälde deſſelben Gegenſtandes beſitzt und welches E. Heß geſtochen hat.

Unſere Compoſition, obgleich weniger reich, hat auch im Allgemeinen und vielen einzelnen Theilen die größte Aehnlichkeit mit der des Münchner Bildes, aber die Auszeichnung, daß ſich darauf das oben abgebildete Monogram A W befindet, welches wohl das des Meiſters ſeyn dürfte; wollte man dieſe Anſicht auch dahingeſtellt ſeyn laſſen, ſo könnte man zur Bezeichnung doch immerhin die Bilder dieſes Malers die vom Meiſter A W nennen. Hier nun die Beſchreibung des Bildes: Links ſitzt Maria in dunkelblauem Kleide und heller blauem Mantel und hat das liebliche Chriſtkind auf dem Schooße; dieſes ſtreckt ſeine Händchen nach dem vor ihm knieenden und anbetenden König aus, welcher ein rothes, mit braunem Pelz beſetztes Oberkleid und ein violett mit Gold (Gelb) durchwirktes Unterkleid anhat; ſeine Königsmütze von violettem Sammt iſt mit Pelz beſetzt; ſein goldnes Gefäß ſteht auf der Erde. Hinter ihm kniet der zweite König mit krauſem Haar und Bart und hält in der rechten Hand eine Büchſe und in der linken ſeine gelb- und goldbraune Mütze; ſein Kleid iſt von blauem Sammt und das Gewand violett. Rechts ſteht, im Begriff niederzuknieen, der Mohrenkönig in rothem, mit golddurchwirktem Unterkleide und grünem, mit Blau geſtürtertem Mantel; in der Rechten hält er das Gefäß und in der Linken den Turban. Auf einer violettſammtnen Taſche ſtehen in gelber Farbe die oben angeführten Buchſtaben A W. Sonſt kommen keine Schriftzeichen als Verzierungen vor, wie man dieſes in Bildern des 15ten Jahrhunderts ſowohl der deutſchen, als der italieniſchen Schulen öfters findet, ohne daß ſie etwas zu bedeuten hätten; ſie ſind vielmehr höchſt wahrſcheinlich nur Nachahmungen der arabiſchen Inſchriften, welche den Saum der im Mittelalter ſehr geſchätzten orientaliſchen Prachtgewande zu zieren pflegten. Das Gefolge auf unſerm Bilde beſteht aus 5 Figuren, worunter 2 Mohren. Hinter Maria im Schatten auf einer Wendeltreppe ſteht Joſeph. Links ſieht man eine alte Burg, und die Mitte und rechte Seite nimmt eine Stadt ein, hinter der ſich Berge erheben. Maria und das Kind haben (mit Gold gemalte) Strahlen um das Haupt; ſonſt iſt nichts mit Gold aufgetragen. Dieſes ſehr ſorgfältig gemalte Bild iſt in der etwas weichen Behandlungsart ganz dem erwähnten Münchner Bilde ähnlich. Es hat 23″ engl. Maaß Höhe und 22½″ Breite.

(Die Fortſetzung folgt.)

Archäologie.

Cenni su gli avanzi dell' antica Solunto, per Domenico lo faro Pietrasanta duca di Serradifalco. Palermo dalla tipografia di Filippo Solli. MDCCCXXXI. Fol. pag. XV. Mit ſieben Kupfertafeln und 1 Blatt Erklärung derſelben.

Das archäologiſche Inſtitut in Rom, deſſen Gründung und ſegensreiche nun ſchon beinahe fünfjährige Wirkſamkeit den Eintritt einer neuen Aera für dieſen Zweig der Alterthumswiſſenſchaft bezeichnet, hat die zweite Entdeckung der bedeutungsvollen Ueberreſte einer bisher nur dem Namen nach bekannten Stadt Siciliens, von denen der verdienſtvolle und gelehrte Verfaſſer dieſer Schrift handelt, durch die von jenem Mittelpunkt unermüdet ausgehenden Anregungen bewerkſtelligt. Wir nennen die Bekanntmachung dieſer ſeltenen und höchſt merkwürdigen Denkmäler eine zweite Entdeckung, indem wir die Ueberzeugung hegen, daß ohne die Bemühungen des Hrn. Prof. Gerhard der ganze Fund, wie er ſchon im Jahre 1825 gemacht, den Archäologen des Feſtlandes bis zum Jahre 1831 gänzlich unbekannt geblieben war, ſowohl unbeſprochen geruht haben würde, als es vorauszuſetzen iſt, daß von ſeiner wahren Bedeutung künftigen Antiquaren kaum eine ſchwache Ahnung zugekommen ſeyn möchte. Herr Aler. Lenoir nämlich hatte in einem vom 20. Oktober 1830 zu Palermo datirten und im Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeolog. 1830. p. 229 abgedruckten Schreiben an Hrn. Prof. Gerhard eine vorläufige Notiz von den Nachgrabungen, welche man, wie er meinte, neuerlich auf den Trümmern des alten Solunt angeſtellt hätte, zur Mittheilung gebracht. Die mehrfache Hinweiſung auf dieſen Fund in der Revista generale von demſelben Jahre des Bullettino, ſowie die wiederholten brieflichen Anfragen des Hrn. Prof. Gerhard in Sicilien haben endlich vorliegende, ſehr vortrefflich abgefaßte und dem geiſtreichen und verdienſtvollen Sekretair des Inſtituts zugeeignete Schrift veranlaßt, welche die wichtigſten der aufgefundenen und übernommenen Denkmäler in treuen und ſaubern Abbildungen mittheilt und eine Monographie dieſer Stadt liefert, ſoweit ſie ſich aus den ſpärlichen Zeugniſſen alter Schriftſteller herſtellen läßt.

Die Trümmer der nach den einſtimmigen Zeugniſſen des Ptolomäus, Plinius und der römiſchen Itinerarien als das alte Solunt (ΣΟΛΕΙΣ, ΣΟΛΟΤΣ, Solus, Soluntum, Solentum) bezeichneten Stadt befinden ſich auf der Höhe eines zwiſchen Palermo und Termin in dem gleichen Abſtand von zwölf Miglien gelegenen

Berges, den man mit einem maurischen Worte Jalfano oder Catalfano benennt. Nur Sagen, in welche der Name des Herkules einspielt, weisen auf den Ursprung dieser Stadt hin, von der Thucydides in historischen Zeiten meldet, daß sie den Phöniziern (nach d. Vers. zum Unterschied von denen Asiens, Carthaginienser) einen Zufluchtsort geboten habe. Später bleiben Nachrichten von ihr immer selten. Dionysius erwähnt ihrer Treue gegen die Carthaginienser, Diodor aber nennt sie gar nicht bei der Erzählung der zwei Expeditionen d. Carthager gegen Himera, deren eine mit dem Tode des Hamilcar, die andere mit dem Sieg des Hannibal über jene unglückliche Stadt endigt: was den Vers. auf die geringe Bedeutung ihrer Macht schließen läßt. Die Einwohner von Tindarum sollen ihre Herrschaft über diese Stadt ausgedehnt haben; wir sehen sie jedoch darauf im Besitz der Carthaginienser, und im dritten Jahre der 151sten Olympiade begab sie sich in den Schutz der römischen Republik. In den Verrinen findet sie sich zweimal erwähnt, einmal als den Plünderungen des Verres ausgesetzt, und dann als Vaterstadt eines mit hoher Auszeichnung genannten Besides Matro.

Nachzuweisen, wann diese Stadt zerstört worden, ist schwierig. Dem Petrus Diaconus (in sup. hist. mort. D. Placidi. Muratori Rer. Ital. tom. 4. Cajetani SS. Sic. T. I.), welcher ihren Untergang den Saracenen zuweist, möchte Vers. als einen religiösen Eiferer gegen die Muhamedaner nicht unbedingten Glauben schenken. Nun kommt aber Solunt in den römischen Itinerarien des dritten und vierten Jahrhunderts vor, wogegen man diesem Namen in den Annalen der Normannen nicht wieder begegnet. Der Vers. stellt daher die treffende Vermuthung auf, daß die letzten Zeiten dieser Stadt dem fünften Jahrhundert näher gelegen seyn möchten als dem zehnten, da sich unter ihren Ruinen keine Spur eines christlichen Cultus gefunden hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Architektur.

Stettin. Am 30. Juli fand die Grundsteinlegung zum Bau eines Tempels der jüdischen Gemeinde, am 5. August die eines neuen Börsengebäudes statt.

Paris. Die Arbeiten der neuen Brücke, welche die Straße des Saints-Pères mit der Gallerie des Louvre in Verbindung setzen soll, haben am 6. August begonnen.

Im Innern der Tuilerien werden die Bauten thätigst fortgesetzt. Vor dem Saal der Marschälle ist eine 50 Schritt lange prachtvoll verzierte Gallerie angebracht, in welcher sich die Bildsäule des Friedens und die marmorne Büste des Königs mit der Inschrift befindet: „Die Charte wird künftig eine Wahrheit seyn.“ Der Saal der Marschälle selbst, mit den Bildnissen von 16 derselben geschmückt, wird restaurirt und mit Basreliefs verziert, welche die glänzendsten seit 1789 erfochtenen Siege darstellen. Das Gewölbe wird ganz neu gemalt und die goldenen Adler wieder hergestellt, welche Napoleon unter den Karyatiden hatte anbringen lassen. Außerdem ist eine neue herrliche Treppe angelegt und das Innere so eingerichtet worden, daß die Gemächer eine fortlaufende Reihe vom Pavillon der Flora bis zum Pavillon Marsan bilden. Die Bauten, welche der König in den Tuilerien und im Louvre ausführen läßt, sollen in diesem Jahre 2,500,000 Fr. kosten.

Straßburg. Am 14. August wurde der Münsterthurm bedeutend vom Blitze beschädigt. Die Höhe desselben beträgt bekanntlich 495 Fuß vom Pflaster und der Blitz fuhr in 1½ Sekunden von der Spitze desselben bis auf 190 Fuß vom Boden herab. Der obere Theil von den Schnecken bis zur Krone ist so übel zugerichtet, daß er wohl bis auf 20 oder 25 Fuß Höhe wird abgetragen und neu erbaut werden müssen, die nordöstliche Seite der Krone ist ganz zertrümmert und die Stücke davon weit umhergeschleudert worden.

Rouen. Die städtische Behörde hat einen Konkurs eröffnet zur Einwerfung eines Gebäudes für die Direktion der Douanen.

Neapel. Der Bau der Kirche St. Francesco di Paola rückt mit starken Schritten vorwärts. In der Strada Chiaja erhebt sich mit Majestät und Anadesten geschmücktes Thor einen alten verwinterten Bedientenwogen, und eine neue herrliche Treppe führt jetzt zu dem niedlichen Cajodimonte, an dessen Vollendung thätig gearbeitet wird. Auch wird die ganze Riviera die Chiaja, in der Länge von beinahe einer italienischen Meile, neu gepflastert.

Haag. Aus Java sind Zeichnungen eingegangen, denen zufolge am 28. Jan. in Batavia ein heftiges Erdbeben stattfand, durch welches die dortige lutherische Kirche sehr beschädigt wurde.

St. Petersburg. Am 21. Juli wurde hier das zu einer Versorgungsanstalt für bejahrte und invalide Bürger, 200 Personen männlichen und weiblichen Geschlechts, bestimmte Gebäude eröffnet und eingeweiht. Diese Anstalt ist von der hiesigen Kaufmannschaft gegründet.

Am 30. August ist das auf dem Wege nach Riga neuerbaute Thor, in Form eines prachtvollen Triumphbogens, eingeweiht und eröffnet worden.

München. Am 25. August als dem Geburtstage Sr. M. des Königs, wurde hier die neuerbaute protestantische Hof- und Pfarrkirche, zu welcher im Jahr 1827 der Grundstein gelegt worden war, feierlich eröffnet und eingeweiht.

In **Breslau** hat der Platz an der Nordseite der Elisabetkirche eine zweckmäßige Veränderung erlitten; die häßlichen Verschläge und Gitter an der Nikolaistraße sind hinweggeräumt, dadurch der Platz freier, weiter und ebener, auch an der Kirche selbst mehrere nicht unwichtige Grabmäler Alt-Breslauischer oder Geschlechter und dem 16ten Jahrhunderte wieder sichtbar geworden. Der größte Vortheil erwächst indessen dadurch dem neuen, seiner Vollendung nahen Gebäude des Elisabetanischen Gymnasiums, das durch seine Seitenlage wie durch seine schönen Verhältnisse eine ausgezeichnete Stelle unter den Neubauten der Stadt einnehmen wird.

Agram in Croatien. Zu einem neuen Theater wurde hier am 12. August der Grundstein gelegt. Dasselbe wird auf Kosten eines hiesigen Bürgers, Namens Stanfonich, erbaut, der im vergangenen Jahre das Glück gehabt, 50,000 Dukaten in der Wiener Oster-Lotterie zu gewinnen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 86.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 24. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Dierick Stuerbout.

Zwei große Gemälde mit beinahe lebensgroßen Figuren aus dem Rathhause zu Löwen, wo sie noch bis zum Jahre 1820 in altes Getäfel eingelassen waren, werden im Pallast des Prinzen von Oranien zu Brüssel für Werke von Joh. Memling ausgegeben, mit denen sie auch große Verwandtschaft haben; doch bemerkten schon früher mehrere Kenner, daß in diesen Bildern etwas von Memling Verschiedenes sey, und nahmen daher an, daß einige Theile von einer andern Hand ausgeführt seyen. Es zeigt sich nun, daß sie von einem ganz andern Meister herrühren: in den handschriftlichen Annales et antiquités de Louvain ist nämlich folgende Nachricht darüber enthalten: „Anno 1468 wurden zwei Gemälde von Meister Dierick Stuerbout gemacht, die in dem Rathszimmer stehen; in dem einen verurtheilt der Kaiser einen Grafen seines Hofes, indem er von der Kaiserin belogen wurde, daß er sich unehrbarlich gegen sie benommen habe, und in dem andern verurtheilt der Kaiser seine Kaiserin zum Feuertod, da die vorgegebene Lüge als falsch befunden ward; sie wurden auf 230 Kronen zu 72 Philippus (kleine unter Philipp dem Guten geschlagene Münze) das Stück geschätzt."

Diese in den Bildern dargestellten Gegenstände sind aus einer Sage der alten Chronik von Löwen, die Gulde Legende genannt, die unter dem Jahr 985 erwähnt wird, gezogen. Hier nun die nähere Beschreibung der Gemälde.

1) Kaiser Otto, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt, verdammte einen seiner Hofleute zum Tode, da seine Gemahlin (eine zweite Frau Potiphars) denselben fälschlich angeklagt hatte, daß er sich Ungebührliches gegen sie zu Schulden habe kommen lassen. Im Gemälde sehen wir den verurtheilten Grafen nun in ein Hemd gekleidet zum Richtplatz gehen; seine ihn begleitende Gemahlin sucht er von seiner Unschuld zu überzeugen. Ein Franziskaner geht voraus, und viel Volk umgibt sie. Ueber die Mauer der Burg sieht man den Kaiser mit seiner Gemahlin dem Zuge nachsehen. Ganz im Vorgrunde liegt der enthauptete Körper des Grafen; der Scharfrichter gibt den Kopf seiner Gemahlin; viele Männer, alle Porträite, stehen dabei. Um den widrigen Anblick des vom Körper zur Erde fließenden Blutes zu verdecken, hat Hr. Neuwenhuys diesen Theil etwas übergangen und mit einigen Pflanzen ausgefüllt.

2) Kaiser Otto sitzt auf seinem Throne von sechsen seiner Hofleute umgeben; vor ihm kniet die Gemahlin des enthaupteten Grafen, dessen Kopf sie im Schooße trägt, in der linken Hand aber hält sie ein glühendes Eisen zur Feuerprobe für die Unschuld ihres Gemahls. Der Kaiser, von seinem übereilten Urtheil überzeugt, läßt nun seine Gemahlin an einem Pfahle verbrennen; diese Darstellung sieht man im Hintergrunde. Von diesem letzten Bilde ist in der Kunstreise eine Abbildung. Jedes dieser Bilder hat 3 Metres 23 Centimetres Höhe und 1 Metre 82 Centimetres Breite. Sie sind von einer schönen kräftigen Farbe und Haltung, und wie schon bemerkt, in der Ausführung den Werken von Memling sehr nahe stehend; doch haben sie nicht das Feine und Zarte, was besonders in den Bildern des Johannis-Spitals zu Brügge so sehr zu bewundern ist, sondern etwas Scharfes, dieses sowohl in den Umrissen als in der Beleuchtung. Die Schatten der Carnation sind in den Männerköpfen sehr stark und bräunlich. Auffallend sind die meist langen Gesichter und die überhaupt etwas gezogenen Figuren. So sprechend auch der Ausdruck in den Köpfen und den Bewegungen ist, so dürfen sie doch nicht mit der Feinheit der Gesichtsbildungen und der Tiefe der Charaktere in den Werken Memling's verglichen werden; eben so vermißt man bei unserm Meister

Dietrich das Geistreiche und Lebendige in der Führung des Pinsels, was jenen so sehr auszeichnet.

In oben erwähnter Handschrift befindet sich noch folgende weitere Nachricht über unserm Meister bestellte Gemälde:

„Anno eodem (1468) XX Mai, hat die Stadt Löwen dem vorerwähnten Meister Dierick Stuerbout eine Tafel mit Malereien bestellt von 26 Fuß Länge und 12 Fuß Höhe, nebst noch einer Tafel mit unsers Herrn Gericht von 6 Fuß Höhe und 4 Fuß Breite, zum Preis von 500 Kronen, welches Gericht in der Schöppenkammer des Stadthauses zu Löwen hängt.“ *) Wohin diese Bilder gekommen, darüber sind keine Nachrichten vorhanden.

Karl van Mander erwähnt unsern Meister unter dem Namen Dirck van Harlem (also der alt-holländischen Schule angehörend); wer sein Lehrer war, hatte er nicht erfahren. In Leyden sah er eine Tafel mit Flügeln, welche im Mittelbild den Heiland vorstellte und auf den Thüren die Apostel Petrus und Paulus. Dabei stand eine lateinische Inschrift, woraus hervorgeht, daß Meister Dietrich die Stadt Harlem zum Geburtsort hatte und 1462 das Bild für Leyden in der Stadt Löwen verfertigte. Ferner sagt van Mander, daß dieses Bild ohngefähr eben so groß sey, wie die in Löwen, und für jene Zeit ansnehmend schön, sowohl in Farbe, als in den Geberden.

Vasari nennt unsern Meister Diric da Lovanio; nachdem er nämlich von Coexie, Calcar u. a. m. gesprochen, fährt er fort: „Aber vor diesen war Diric da Lovanio sehr hoch geschätzt und in jener Manier ein guter Meister.“ (S. Vasari XI. p. 66, Ausgabe von Siena.)

Ein Bild, welches der Behandlungsweise nach dem Dierick Stuerbout dürfte zugeschrieben werden, ist ein auf Goldgrund gemaltes Flügelbild, im Besitz des Hrn. Zanoli in Köln; es stellt Johannes den Täufer vor; sein Kopf ist etwas lang, die Züge sind mit Bestimmtheit, beinahe Härte gezeichnet, die Schatten bräunlich.

Johann Memling.

Ueber die köstlichen Gemälde unsers Meisters im St. Johannisspital zu Brügge, nämlich die der Legende der St. Ursula auf dem Reliquienkästchen in der Kapelle, dem kleinen Bilde der Anbetung der Könige und dem großen der mystischen Vermählung der heil. Catharina in dem Capitelsaal, ist schon zum öftern berichtet worden, so daß hier von letzterm Gemälde nur die Aufschrift mit den daraus entstehenden Folgerungen in Betreff der Rechtschreibung des Namens unsers Meisters soll mitgetheilt werden.

*) S. Messager des Sciences et des Arts, 1832, p. 47, aus welchem obige Nachrichten entlehnt sind.

Auf dem goldenen Rahmen des Mittelbildes steht nämlich folgende Inschrift: OPVS. IOHANNIS. HEMLING.

ANNO. M. CCCC. LXXIX. 1479. *)

*) Da dieß Monogramm hier etwas verschieden von dem im Buche gezeichnet ist, wo es sehr klein und undeutlich erscheint, so nehme ich mir die Freiheit, noch eine Copie hinzuzufügen, welche ich selbst von dem Bilde genommen habe, und die ganz genau mit der im Messager des Sciences et des Arts 1826, zu S. 299, pl. a. und S. 301 mitgetheilten übereinstimmt.

Die Vergleichung ist deßhalb von Wichtigkeit, weil hier der obere Theil des Monogramms mehr dem H ähnlich erscheint als bei Hr. Passavant, am untern Theil aber, mit diesem übereinstimmend, das K deutlicher hervortritt, als in der Copie, welche Hr. Brulliot in seinem Dictionnaire des Monogrammes bekannt gemacht hat, und welche, obgleich auch vom Original genommen, doch nicht treu gezeichnet ist. Die Elemente dieses Monogramms scheinen mir I. HL. K. F. zu seyn, woraus sich auf Johannes Hemling Konstantinsis Päcichat die Verwechslung des K mit C in jener Zeit kann nicht auffallen) schließen ließe. Gegen alle Gewohnheit wäre es, wenn die Bezeichnung des Donatars, auch angenommen, daß dieser der Bruder Floreins gewesen, in einem so kleinen Monogramm oder Elchergeichen (wie der Verf. nach Hrn. Scourion will) angebracht worden wäre, indeß der Maler den seinigen in einer so breiten Inschrift ausgeschrieben hätte. Auf dem fleinen Altarbilde, das Hr. P. S. 359 des Buches beschreibt, ist der Name desselben Donatars in einer pomphaften Inschrift zu lesen, zu deren Copie bei Hrn. P. ich nur bemerke, daß statt IONANIS (wahrscheinlich Druckfehler) zu lesen: IOHANIS, und statt FLORIENS FLOREINS, wie beides auf dem Bilde steht. Die Annahme, das H in der zu dem obigen Monogramm gehörigen Inschrift IOHANNIS sey bei der Restauration verlöscht worden, scheint mir gewagt und würde, wenn sie richtig wäre, doch nur folgern lassen, daß der alte Restaurator, der ein solches H machte, nicht Memling, sondern Hemling geheißen hätte; denn Hr. de Bast selbst (a. a. O. S. 300) sieht sich gezwungen, eine alte Restauration der Inschrift anzunehmen. — Daß der zweisylbige Buchstabe bald für M, bald für H, wenn auch für letzteres seltener gebraucht wurde (es finden sich auch Fälle, wo im H ein solcher mittlerer Fuß aufwärts steht), hat Hr. P. selbst erwiesen; daher dürfte wohl zuletzt der Klang des Namens am meisten in Anschlag gebracht werden, und dieser, da das Wort verndße seiner Endung offenbar ein deutsches ist, spricht entschieden für Hemling, nicht für Memling, welches bals fremd und bald deutsch klingt. Und wäre es nicht etwa möglich, daß der für Ausländer unbequem zu sprechende Name Hemling schon bei Lebzeiten des Künstlers selbst in den Niederlanden Memling geworden wäre, und dieser in Anspielung darauf das doppeltsinnige Buchstabenzeichen

Da diese Inschrift erneuert ist, so will man daraus folgern, daß die wiederholte Jahreszahl in arabischen Ziffern, sowie das darauf folgende Monogramm ein Zusatz des Herstellers sey. Nach einem gewissen Gefühl für Symmetrie scheint dieses jedoch nicht wahrscheinlich; denn läßt man die letzte Zahl mit dem Zeichen weg, so entsteht auf der einen Seite des beschriebenen Raumes ein großer leerer Raum. Es wird daher vermuthet, daß der Künstler seinen zu beschreibenden Raum nicht recht berechnet hatte und, um den leer gebliebenen Theil zu füllen, die Jahrezahl wiederholte. Das Monogramm könnte IAF vorstellen und sich auf Johannes Floreins beziehen; derselbe hätte alsdann auch dieses Altarblatt fertigen lassen, wie er das kleinere Bild im Spital durch Memling malen ließ. Dieses wird um so wahrscheinlicher, als trotz der genauesten Nachsuchungen des Hrn. Scourion sich in den Rechnungsbüchern des Spitals keine Auslage dafür verzeichnet findet. Wohl aber kommt der Name des Bruders Johann Floreins öfters vor, und da seit undenklichen Zeiten das Amt eines öffentlichen Eichers zu Brügge einem der Brüder des Hospitals von St. Johann zukam, und man in dem Hintergrunde, oben im großen Bilde, einen Mann mit dem Eichen der Fässer beschäftigt sieht, so glaubt man mit vieler Wahrscheinlichkeit den Bruder Johann Floreins darin zu erblicken. Obiges Monogramm würde dann das Zeichen vorstellen, welches er den geeichten Fässern aufzudrücken pflegte.

Wahrscheinlicher ist es, daß mit dem ⊢┤ im Wort Johannis eine Veränderung bei der Herstellung vorgefallen ist, da Memling in der Inschrift des kleinen Bildes das H stets wie das jetzt gebräuchliche bildete.

Daß das Zeichen ⊢┤ zur Zeit des Memling häufig statt des M gebraucht wurde, davon gibt es viele Beispiele. So befindet sich in dem Archiv des Spitals selbst ein altes Register in Pergament von der Verwaltung der Spitalsgüter zu Maldeghem, einem nahe bei Brügge gelegenen Orte, welches folgende Aufschrift trägt: BOVC. VAN. ⊢┤ALDEGHE ⊢┤. 1513.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

gewählt, aber die wahre Aussprache in den Buchstaben des vorhergehenden Wortes angedeutet hätte? Es komme mit diesem Namen gegangen seyn, wie mit dem des Orcagna, der, wie Herr v. Rumohr bewiesen hat, ursprüngl. Arcagno hieß, aber wahrscheinlich schon bei seinem Leben durch eine in der florentinischen Mundart sehr leichte Verwechslung Orcagna gesprochen wurde, da Vasari und Baldinucci ihm übereinstimmend weder so nennen und nur in dem g und c der Schreibung differiren.

Der Herausgeber.

Archäologie.

Cenni su gli avanzi dell' antica Soluntо, per Domenico lo faro Pietrasanta duca di Serradifalco.

(Fortsetzung.)

Die alte Stadt war auf einer ungleichen, merklich gegen Süden oder vielmehr gegen Südost geneigten Ebene gelegen, wo sich sicher eines ihrer Thore befand, indem die beiden Straßen von Palermo und Himera an diesem Punkt ihren Anfang nehmen. Beide bildeten einen Theil der in den Itinerarien verzeichneten Straßen, welche das Lilybaeum mit Messina verband, und die wenigen Ueberreste davon sind wie die Via Appia mit unregelmäßigen polygonen Felsstücken gepflastert.

Eine sehr starke Mauer von dicken Quadersteinen erhob sich, wie noch jetzt viele Reste, in einer Richtung gegen NO. zur Vertheidigung der Stadt an denjenigen Orten, wo der Zugang leicht war. Das Terrain daselbst zeigte zwei sicilianische Miglien im Umkreis viele Trümmer von Capitellen und Architraven umher zerstreut, und in Mitte derselben hin und wieder den Rest eines Fundaments von antiken Gebäuden, jedoch in einem solchen Zustand der Zerrüttung, daß die alte Disposition nicht wieder erkannt werden konnte. Fazello (Prior. decad. libr. 8. Vit. Amic. in animad. ejusdem num. 83) thut dieser Reste besondere Erwähnung, wie sie sich zu seiner Zeit besser erhalten zeigten, als heut zu Tage, und der Fürst von Torremuzza spricht ausführlich davon in einem Aufsatz, den er in die Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia. Tomo 1°. part. 5°. einrücken ließ.

Nach der Zeit verschwand fast jede Erinnerung daran, bis im Jahre 1825 einige Landleute, vom Gewinn, den sie aus den dort zu findenden Gegenständen hofften, angelockt, und namentlich durch den Fund eines kolossalen Fingers von trefflicher Form bewogen, daselbst Nachgrabungen unternahmen, die viele Capitelle, dorische und corinthische, und verschiedene Stücke geschmackvoll behauener Cornischen zu Tage förderten. Daran reihte sich die kostbare Erwerbung einer bald kolossalen sitzenden Statue und zweier in eigenthümlicher Form aus Stein gebildeter Candelaber. Endlich entdeckte man unter den Trümmern des nachher zu besprechenden Gebäudes einen drei Palmen hohen Merkur, der in den Besitz des Marchese delle Favare übergegangen ist, und eine Iste, auf die wir nachher bei der Beschreibung, welche der Verf. gibt, zurückkommen werden.

Von den oben erwähnten Capitellen und Cornischen liefert das Werk auf Tafel I. eine Abbildung, und man bemerkt an denselben, worauf auch die Worte des Textes

aufmerksam machen, verschiedene Verhältnisse und Muster, welche ein deutlicher Beweis sind, daß sie verschiedenen Gebäuden angehörten. Der Stein, in welchem sie ausgeführt sind, ist aus den benachbarten Brüchen von Aspra; sie sind von dem feinsten Stucco überzogen und die Arbeit ist deutlich römisch.

Die sitzende Statue hat die Linke auf den Scepter gestützt. Die Rechte ist nach oben gewandt und als wollte sie etwas halten, wovon keine andere Spur als die Löcher, worin es befestigt gewesen, übrig geblieben ist. Ueber die lange Tunika fällt von der linken Schulter ein sehr reiches Pallium herab. Der rechte Fuß, welcher allein noch übrig, ist mit einem Sandalenband versehen, das breites Eichenlaub schmückt. Der Schemel, worauf dieses ruht, ist mit Acanthusblättern bedeckt, und beide Ecken desselben werden von Chimären gestützt. Die Rücklehne des Sitzes ist mit gestügelten Bilden geziert, welche, verbunden mit der edlen Haltung der Gestalt und der Majestät des Antlitzes, sowie mit dem über der Stirne gescheitelten Haarschmuck, deutlich auf eine Statue des Jupiter schließen lasen. In der That erklärt sie der Verf. für einen Jupiter Conservator, und die Seltenheit solcher Statuen sowohl als die gute Erhaltung und treffliche Behandlung derselben tragen nicht wenig zur Erhöhung ihres Werthes bei.

(Der Beschluß folgt.)

Ergänzung.

In Nr. 75 des Kunstblattes wird in der Anzeige der dießjährigen Stuttgarter Kunstausstellung auch beiläufig der ausgestellten landschaftlichen Gemälde einer hiesigen Künstlerin, der Frau Hofräthin Reinbeck, erwähnt und dabei gesagt, sie dichte malend, ihre idyllischen Landschaften verriethen aber zu sehr die subjektive Composition. Dieß dahingestellt, so ist doch dabei eines der von ihr in der Kunstausstellung gewesenen Gemälde ganz vergessen, oder auch übergangen worden, welches — wenigstens im gewöhnlichen Sinne — nicht malend gedichtet und also nicht subjektiv, sondern ganz objektiv der Natur entnommen ist, und wohl, wie solches das allgemeine Urtheil auch anerkannte, in Naturwahrheit von keinem der landschaftlichen Gemälde in der Kunstausstellung übertroffen wurde; und dieß ist eine Gegend bei Reichenbach im Schwarzwalde mit zwei schönen Tannen im Mittelgrunde.

Ein Freund der Kunst und der Wahrheit.

Personalnachrichten.

Der Titularrath Röth, Beamter im russ. Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten und Attaché des Gouverneurs von Kertsch, ist zum Director des Museums daselbst ernannt worden.

Das königl. holländische Institut der Wissenschaften, Literatur und schönen Künste hat den Marinebaumeister Glavimans zu ihrem Mitgliede erwählt.

Der in Rom lebende holländische Bildhauer Kessels ist von seinem Könige zum Ritter des Ordens vom Niederländischen Löwen ernannt worden.

Die königl. dänische Gesellschaft für nordische Alterthumskunde hat den Grafen Leo Henkel von Donnersmarck, königl. preuß. Kammerherrn und Regierungsrath zu Merseburg, unter die Zahl ihrer ordentlichen Mitglieder aufgenommen.

Dr. Franz Kugler in Berlin ist als Lehrer der Archäologie des Mittelalters an der königl. Akademie der Künste zu Berlin angestellt worden.

Der ehemalige kaiserl. russische Kollegienseretär Lehmann ist als akademischer Kupferstecher und Zeichner bei der Universität zu Königsberg angestellt worden. Derselbe hat, der Königsberger Zeitung zufolge, bereits eine Reihe zoologischer Blätter gestochen, bei denen seine Gewandtheit ebensoviel Anerkennung verdient, als die treffliche sorgsame Ausführung. Hr. Lehmann war bis zur Aufhebung der Universität Wilna Vorsteher einer Kupferstecherschule daselbst.

Für Münz-Liebhaber.

Die von dem Stifts-Regierungsrath Hrn. von Ampach hinterlassene rühmlichst bekannte, durch Schönheit und Seltenheit vieler Stücke ganz besonders ausgezeichnete, nahe an 24,000 Pieces enthaltende Münz- und Medaillensammlung soll in 5 Abtheilungen, und zwar die 1ste im April 1834, die 2te im Herbst 1834, und die 3te im Frühjahr 1835 versteigert werden; die 1ste Abtheilung (worin sehr reich ausgestattete Rubriken, als z. B. Italien und insbesondere Venedig) enthält Antiken und die Münzen des gesammten Europa's und der übrigen Welttheile, insoweit sie von weltlichen Fürsten und Herren, Anstalten und Städten ausgegangen sind, mit Ausnahme der Münzen von Preußen und Sachsen, die in der 3ten Abtheilung vorkommen. Das Verzeichniß der 1sten Abtheilung, 37½ Bogen stark, ist in allen Buchhandlungen Europa's, in Leipzig bei Reclam, in Stuttgart bei Löffflund, in Berlin bei J. A. List, der auch Aufträge übernimmt, und bei dem Unterzeichneten zu haben.

Rauch,
königl. preuß. Auct. Kommissar für Berlin.

Künstler und Mitglieder von Kunstvereinen

werden auf das folgende klassische und unentbehrliche Hauptwerk über vaterländische Kunstgeschichte aufmerksam gemacht, welches durch alle Buchhandlungen zu beziehen ist:

Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. gr. 8. Hannover, in der Hahn'schen Hofbuchhandlung. 4 Bände. 8 Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 87.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 29. Oktober 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Eine Münze von Maria von Burgund und Maximilian von Oesterreich hat gleichfalls dieses H für ein M, und noch gibt es mehrere Münzen dieses Kaisers mit demselben Zeichen. Abbildungen davon befinden sich z. B. in dem Werke: De munt der Graven van Holland. Delft 1700.

Daß aber auch das einfache H für das M zu jener Zeit angewandt wurde, beweist das kleine Siegel des Kaisers Maximilian I. mit folgender Umschrift: HAXIHILIANI. ROHANOR. REGIS. SEHPER. AVGVS.

Nur ein Beispiel ist dem Verfasser der Kunstreise vorgekommen, daß umgekehrt das Zeichen M für H steht. Diese Abweichung befindet sich in einer Inschrift auf einem Doppelbilde mit einem Ecce Homo und einer Mater dolorosa, im Besitz des Kaufmanns Herrn Bock zu Aachen; es wird dem Quintyn Messys zugeschrieben und ist seiner würdig. Hier kommt in der auf Christus bezüglichen Inschrift CORPVS MONESTVM vor, und in der auf Maria das Wort MOSTIS.

Nach diesen Beispielen würde es unentschieden bleiben, wie der Name unsers Meisters zu lesen wäre, ob Hemling oder Memling. Allein alle alte niederländische und italienische Schriftsteller schreiben ihn mit einem M.

Carl van Mander, der zwei Jahre in Brügge gelebt hatte, schreibt ihn nach der dort üblichen Aussprache Hans Memmelinck, so auch Sanderus in seiner Flandria illustrata; Memelino nennt ihn der Anonyme des Morelli. *)

*) Vasari im Leben des Antonello da Messina erwähnt einen Ausse, Schüler des Roger von Brügge; dieses soll wohl Ausse oder Hans heißen, wie Memling von Descamps nach beinahe 300 Jahren ist der Erste, welcher ihn Hemmelinck nennt. Dieser Schreibart sind nun die meisten neuern Schriftsteller gefolgt; auf das Zeugniß der alten Schriftsteller aber und nach dem Beispiele der Herren L. de Bast in Gent und Dr. G. F. Waagen in Berlin, glaubt der Verfasser unsern Meister Memling nennen zu müssen. So viel zur Erörterung der Rechtschreibung dieses Namens.

Zu den schon öfters beschriebenen Gemälden Memling's in Brügge gehören auch die zwei, die Taufe Christi und der St. Christoph, letzteres vom Jahr 1484, in der dortigen Akademie, weswegen wir uns hier mit deren bloßer Erwähnung begnügen.

6) Ein schönes kleines Bild befindet sich in einer verschlossenen Kapelle der St. Salvatorskirche zu Brügge, das Martyrthum des heil. Hippolyt vorstellend. Sehr lebendig und schön gezeichnet sind die Pferde, welche, nach vier Seiten ziehend den Heiligen viertheilen; drei davon tragen ihre Reiter, und das vierte wird von dem dabei stehenden Reiter angetrieben. Auf dem Flügelbilde links kniet der Donatar mit seiner Frau, und auf dem Flügel rechts stehen fünf Zuschauer, worunter der den Heiligen verurtheilende Richter; vor ihm kniet ein reich gekleideter Mann, welcher für den Märtyrer zu bitten scheint. Außen auf den Flügeln ist grau in Grau gemalt: Karl

Baldinucci genannt wird. Sansovino, der 1580 schrieb, nennt ihn Jean de Bruges, und Marcus van Vaernewyck in seiner Beschreibung von Brügge spricht von Gemälden eines daytschen Hans. Nach der letzten Benennung, wenn sie sich auf unsern Memling bezieht, ist zu schließen, daß er entweder ein Deutscher von Geburt war, oder sich in Deutschland längere Zeit aufgehalten hat. Ob aber diese Stelle die Behauptung unterstützen kann, daß die (S. Kunstblatt 1821, Nr. 11) vom Baron von Lasberg entdeckte Familie Hemling von Constanz die unsers Malers sey, scheint sehr zweifelhaft. Siehe darüber die Note im Messager von 1825, S. 185, worin Hr. L. de Bast sie zu widerlegen sucht.

der Große, St. Hippolyt, die heil. Elisabeth von Thüringen und die heil. Margaretha. Dieses schöne, aber ziemlich beschädigte Bildchen scheint ein ächtes Werk von Memling, doch wollen Einige daran zweifeln und schreiben es dem Gerard van der Meeren zu. Nach den von ihm bekannten Bildern hat er aber nie die Zierlichkeit in der Zeichnung und den Reiz der Farbe erreicht, welche auch in diesem Bildchen den Memling zu bezeichnen scheinen.

7) In Brügge ist noch ein Bildchen unsers Meisters, nämlich im Versammlungssaal des Hospitals St. Julien. Es sind zwei Tafeln, die sich wie ein Kästchen schließen; auf der einen ist Maria dargestellt, wie sie, auf einem Kissen von Goldbrokat sitzend, dem Christkinde auf ihrem Schooße einen Apfel reicht. Auf der andern Tafel ist der Junker M. van Nieuwenhoven dargestellt. Es befindet sich folgende Inschrift darauf: Hoc. opus. fieri. fecit, Martinus. de. Newenhoven. anno. dñi 1487. vero aetatis. suae. 23.

8) Ein anderes Doppelbild von Memling, mit dem Jahr 1499 bezeichnet, besitzt Herr von Ertborn zu Utrecht; es befand sich wohl früherhin auch in Brügge, da das Portrait eines Abtes der Abtei aux Dunes zu Brügge darauf abgebildet ist. Auf der einen Seite ist Christus auf der Weltkugel stehend, in der linken Hand ein Buch haltend und mit der rechten segnend dargestellt, auf der andern die heil. Jungfrau in der Mitte einer Kirche sitzend. Nach obiger Jahreszahl hätte sich Memling bis zu Ende des 15ten Jahrhunderts in Brügge aufgehalten. Ist aber Juan Flamenco und Juan de Flanders, der in Spanien von den Jahren 1496 bis 1509 und noch später mehrere Altarblätter ausführte (S. Kunstblatt 1822, Nr. 52) dieselbe Person wie unser Hans Memling, so müßte er dieses Bild in Spanien gemalt haben.

9) Von einem andern Werke Memling's, ehedem zu Brügge in der Frauenkirche, weiß man nicht, wohin es gekommen. Es bestand in einer Folge von kleinen Bildern, die Leidensgeschichte darstellend. Die Figuren haben nach Descamps etwa 6 Zoll Höhe, und noch weiß man, daß es folgende Inschrift trägt: Int. jaer 1480. so. was. dit. wêrc. gegeve. den. ambachtie. van. den. hudevetters. van. d'heer. Pieter. Bultine. P. Joris. hudevetter. en. coopman. en: van: jonck-ûwe. Catelyne. syn. wyf. Goedevoerts. van Ryebeke. dochter. (S. Messager des Sciences et des Arts 1825, p. 180.)

10) Einige schöne Bilder von Memling befinden sich in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, und unter diesen sind besonders zwei schmale, lange Bilder ausgezeichnet, welche Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin enthalten. Durch eine gemalte Bogenstellung mit Säulchen bilden sie 10 Abtheilungen, so daß 5 auf jede Tafel kommen. Auf der Rückseite sind grau in Grau auf jeder Tafel 5 einzeln stehende Figuren.

Diese Tafeln deckten einst den silbernen und vergoldeten Reliquienkasten des heil. Bertin, welcher sich noch bis vor der Revolution in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer befand. Nach einer Nachricht in den Acta Sanctorum war dieser vergoldete Sarg 7′ lang, 3′ hoch und 2′ breit. Auf der einen schmalen Seite war Christus mit zwei Engeln und auf der andern Maria mit zwei Engeln dargestellt; die langen Seiten enthielten die Figuren von vier Propheten, den zwölf Aposteln und den heil. Omer, Bertin, Folquin und Silvin. Er stand oben im Hauptaltar. Folgendes sind nur die Darstellungen auf den auf beiden Seiten gemalten Tafeln.

a) Ein knieender Bischof (ob St. Omer oder St. Bertin oder auch vielleicht der Donatar, ist nicht mit Gewißheit zu ersehen); hinter ihm kniet noch ein Geistlicher, bestimmt Portrait. Ueber ihnen schwebt ein Engel, der ein Wappen hält.

b) Die Geburt des heil. Bertin in Constanz. Die Wöchnerin liegt im Bette und die Amme reicht ihr das Kind hin. Ueberaus lieblich ist diese häusliche Begebenheit dargestellt, rührend der Ausdruck von Freude über dem Gesichte der ermatteten Mutter.

c) Am Eingang der Klosterkirche zu Luxeuil wird der heil. Bertin als Knabe durch den Augustiner-Pater Eustasio eingekleidet. Bewunderungswürdig ist die kindliche Miene des Knaben; so auch sind die verschiedenen Charaktere der ihn empfangenden Geistlichen überaus sprechend.

d) Der heil. Bertin kommt (um's Jahr 626) mit noch zwei andern heiligen Jünglingen, Mommolinus und Bertrannus, zu dem heil. Omer, um sich von ihm unterweisen zu lassen und seine Regel anzunehmen. Ihrer Frömmigkeit wegen nimmt sie dieser freudig auf und weist sie an, Zellen an seiner Wohnung zu bauen. Auf unserm Bilde sehen wir eine Zusammenkunft von wahrhaft heiligen Männern verschiedenen Alters. Vortrefflich gemalt ist auch die Luftperspektive des Zimmers.

e) Die Stiftung und Erbauung des Klosters von St. Omer (im September 648. Die Kirche wurde der heil. Jungfrau gewidmet). St. Bertin mit einigen andern Brüdern ist im Gespräch mit Adroaldus und einigen andern Laien; einer von diesen liest die Urkunde, wodurch jener seine Güter diesen Benedictinern vermacht, um ein Kloster mit Spital und Kirche zu bauen. Er hat ein reiches purpurrothes, mit Gold durchwirktes Kleid an; dieses ist vortrefflich colorirt. Rechts sieht man schon die Erbauung des Klosters.

Auf der Rückseite dieser Tafel sind grau in Grau von einem Schüler oder Gehülfen Memling's folgende Figuren gemalt und die Namen dabei geschrieben, wie

folgt: Marcus, Michael, Johannes, Salomon, Gabriel. Der Buchstabe M ist wie jetzt gebräuchlich geformt.

Die andere Tafel enthält folgende Darstellungen: 1) Graf Waldberto, ein frommer Herr, der mit seiner Gemahlin sich oft Rath und Trost bei dem heil. Bertin holte, kehrte einst zu Pferde von einer solchen Unterredung nach Hause zurück, indem ihn andere Jünglinge begleiteten; vom Pferde herabgestürzt, hatte er sich an einem Beine so sehr beschädigt, daß er zu sterben glaubte; er sandte daher seinen Knecht nach dem Kloster, den heil. Bertin bittend, daß er ihm zu seiner Genesung einen von ihm gesegneten Trank schicken möge. Der Heilige gab nun einem jungen Bruder den Auftrag, eine Flasche Wein aus dem Fasse zu füllen; dieser versicherte aber, daß schon seit langer Zeit kein Tropfen mehr darin sey. Gehe nur hin, erwiederte St. Bertin, Gott hilft schon, wo es Noth thut. Wie erstaunt war der junge Bruder, das Faß nun ganz voll von dem köstlichsten Weine zu finden, so daß der Wohlgeruch davon das ganze Kloster erfüllte. — Späterhin wurde Waldberto Geistlicher, schenkte seine Güter an's Kloster und wurde zuletzt Abt zu Lureuil.

In unserm Bilde sehen wir in der Ferne den Grafen unter das Pferd gefallen und von seinen reitenden Gefährten umgeben. Den Vordergrund bildet ein kleiner Hof des Klosters, wo der junge Geistliche voll Verwunderung die Flasche mit Wein füllt: der Knecht des Grafen steht an der Thüre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Archäologie.

Cenni su gli avanzi dell' antica Solunto, per Domenico lo faro Pietrasanta duca di Serradifalco.

(Beschluß.)

Auch die beiden säulenförmigen Marmorcandelaber liefern auf der mittleren dem ganzen Cylinder parallelen Erweiterung des Schaftes oberhalb zweier einander zugekehrter Acanthuscapitelle ein paar sehr interessante Basreliefdarstellungen. Auf der einen derselben erblickt man einen gewaffneten Krieger, die Rechte auf die Lanze gestützt, die Linke, über die das Pallium herabfällt, an dem Parazonium, zwischen zwei weiblichen Figuren. Die eine, dem Auge des Beschauers zur Rechten, ist eine geflügelte Victoria, die, den Palmenzweig in der einen Hand, mit der andern dem Helden einen Siegeskranz aufzusetzen scheint. Auf der andern Seite steht eine bekleidete Frau, auf deren linker Achsel ein kleiner Amor reitet. Mit der Rechten zieht sie das über den Rücken gewor-fene und mit der linken Hand beim Gürtel zusammengefaßte Uebergewand an. — Auf dem andern Candelaber befinden sich drei weibliche bekleidete Frauen, von denen die zur Rechten durch das enggegürtete Gewand von den beiden andern unterschieden zu seyn scheint. Sie steht nahe an einem Baumstamm, und auf ihre Schulter lehnt sich die mittlere Frauengestalt, während die andere nach Außen gewendet mit der erhobenen Rechten auf etwas zu deuten scheint. Bei der Erklärung der beiden so eben beschriebenen Darstellungen scheint hervorgehoben werden zu müssen, daß alle drei Figuren beidemal die Blicke scharf nach oben und auf einen bestimmten Gegenstand außerhalb der Darstellung gerichtet haben. Dieser Umstand könnte ein bestimmtes Faktum fixiren helfen, welches zur Erklärung dieser Monumente sich besser eignete, als die von dem Verf. erwähnte Sitte, den Göttern das jenige als Votivgeschenk zu weihen, was man sich von ihnen a:s ersehnte Gabe erbat, wonach wir hier einen jungen von der Victoria mit Lorbeer gekrönten Krieger vor uns hätten, dem der Amor mit einer ersehnten Gattin in der Gestalt der sittsamen Jungfrau naht. Die drei weiblichen Figuren des andern Candelabers aber würden dann die drei Grazien, welche die ältere griechische Kunst bekleidet bildete, darstellen, ausersehen zu Begleiterinnen der Neuvermählten. Wenn wir nun schon diese Deutung nicht befriedigend finden können, so wagen wir es doch eben so wenig eine bessere in Vorschlag zu bringen. Das Monument ist zu isolirt, als daß man bei seiner Erklärung eine Stütze durch andere verwandte Darstellungen fände. Jedenfalls aber sind die beschriebenen Gegenstände bedeutend genug, um auch auerklärt ein nachhaltiges Interesse zu gewähren, so wie es auf der andern Seite zu erwarten ist, daß der Verf., welcher mit einem größern Werk über Sicilien seit längerer Zeit beschäftigt ist, in diesem darauf zurückgekommen und vielleicht durch eine glückliche Eingabe des Augenblicks die Bildwerke in ihren ganzen Werth einzusetzen im Stande seyn dürfte.

Nach einer klagenden Bemerkung, daß der an dieser Stätte aufgefundenen Denkmäler so wenige seyen, wendet sich der Verf. zu einer genauern Beschreibung der noch vorhandenen Baureste. Er ist so glücklich, von einem dieser Gebäude einen Grundriß zu verzeichnen, der außer mehreren Compartimenten und Mauerstellungen auf der einen Seite des durch einen parallelogrammartigen Bau und eine gepflasterte Straße getrennten Gebäudes eine Folge von sieben Säulen erkennen läßt. Wir bedauern hier auf eine genauere Beschreibung dieser Reste verzichten zu müssen, indem wir die Unmöglichkeit einsehen, ohne Zeichnung deutlich zu werden. Auf der andern Seite hoffen wir, eine unsern Lesern interessante Nachricht in der Aufführung der unter diesen Trümmern gefundenen Sculpturreste mitzutheilen. Man hat nämlich daselbst nicht nur ein marmornes Altärchen in der Form

eines Baumstronkes, der in Löwenfüße endigt und von einem strickähnlichen Gürtel umgeben ist, aufgefunden, sondern auch außer dem obenerwähnten Merkur die Hälfte einer Isisstatue. Diese befindet sich auf einem weiten Sessel sitzend, welcher von zwei gestügelten Sphinxen unterstützt wird. Merkwürdig genug ist der vordere Theil dieser phantastischen Thiergestalten mit einem Schleier, der bis auf die Tatzen herabfällt, bedeckt. Die Statue selbst ist in ein enganschließendes faltiges Gewand eingehüllt, welches von dem Hals herablaufend blos die vorderen Theile der Füße entblößt läßt. Auf der Rückseite befindet sich eine räumliche Vertiefung, welche wohl geeignet seyn möchte, die Hälfte einer menschlichen Gestalt aufzunehmen, welche, wie der Verf. meint, von dort her mit einem Mundstück Orakel ertheilt haben möchte. Unter den Ruinen hat man ferner auch noch eine Oeffnung im Boden entdeckt, welche den Wasserabfluß aufgenommen zu haben scheint, und einige hundert Schritte vor der Stadt befindet sich noch jetzt ein Opfertisch in Stein gehauen und mit Stucco bedeckt, von welchem der Verf. Abbildung und Beschreibung beifügt. Nichts aber haben wir mehr zu beklagen, als den Verlust einer dem Jupiter an Größe entsprechenden Neptunstatue, deren Vorhandenseyn durch einen Dreizack, auf einer Lanzenspitze befestigt, sattsam angedeutet ist. Leider sind auch diese geringen Ueberbleibsel durch Unachtsamkeit der Arbeiter abhanden gekommen. Daß wir uns aber einen das Meer überschauenden Poseidon an diese Stelle zu denken haben, machen auch foluntinische Münzen wahrscheinlich, welche den Kopf dieses Gottes mit dem Dreizack liefern, sowie die Nähe eines Hafens, noch heute der Porticello genannt, einen Neptunscultus erwarten ließe.

Den Schluß der interessanten und eben so präcis als gelehrt und sachkundig abgefaßten Schrift bildet die gerechte Klage des Verf., daß wir keine ferneren Entdeckungen auf dieser von Reben und Bäumen überdeckten Stätte zu erwarten haben. Pflug und Karsten durchwühlen schonungslos den Boden, und der Fleiß der Landleute rämmt jeden Stein, welcher ihren Arbeiten hinderlich ist und als letzte Trümmer der untergegangenen Stadt Bewahrung verdiente, hinweg.

Bru.

Alterthümer und Ausgrabungen.

In Hyères, im Departement des Var, ist man gegenwärtig mit Ausbesserung der prächtigen, im 12ten Jahrhundert erbauten Franciskanerkirche beschäftigt.

In der Bai von Satalia bei, zwischen Alanieh (dem alten Coracesium) und Satalieh (Olbia) in Kleinasien sind von einem französischen Reisenden (Itinéraire d'une partie peu connue de l'Asie mineur) wohlerhaltene Ruinen der ältichischen Stadt Side gefunden worden, welche den Reichthum und den Schönheitssinn der griechischen Bewohner dieser Landschaft beurkunden. Das besterhaltene Gebäude ist ein Amphitheater, von Arkaden umgeben, auf einem Hügel in der Mitte der Stadt. Die reichsten Fragmente von Jaßis, Porphyr und Granit liegen auf der Meerseite. Herrliche Säulen mit Capitellen von seltener Schönheit, von Friesen, die mit Sculpturen besetzt sind, von marmornen Platten, welche Basreliefs enthalten, überdeckt, u. s. f. Man vergleiche die ausführlichere Uebertragung im Ausland 1833 Nr. 238.

Professor Anton von Steinbüchl in Wien ist so glücklich gewesen, den 21en des 3ten Theil von Bartoli Antiqui. Aquilejan. sammt allen dazu gehörigen Zeichnungen und Correspondenzen bei Bartoli's Erben aufzufinden, einen Schatz, der bald von dem k. k. Antikenkabinet der Welt mitgetheilt werden soll.

Am 11. August wurde das Museum der Rheinisch-Westphälischen Alterthümer zu Bonn von dem Director desselben, A. W. von Schlegel, eröffnet. Aus der dunkelen Halle des Capitelhauses neben dem Münster ist nun die ganze Sammlung in dreien der freundlichsten Säle der Universität aufgestellt.

In dem rheinpreußischen Kreise Daun, zwischen Pelm und Gerolstein, an der ehemaligen Stelle des Kyll-Ufers, stieß man im Juli d. J. beim Aufgraben der Erde auf ein Gemäuer, welches man für Ruinen eines römischen Gebäudes erkannte. Man fand ferner einen Stein mit nicht ganz erhaltener Inschrift, Kupfermünzen von Marc Aurel, Antoninus Pius und Constantin und Magnus kleine Larven menschlicher Gesichter in rother Thon-Erde und Bruchstücke von Thier-Abbildungen in Stein. Nach versuchter Restauration lautet obige Inschrift also: Lucinae deae aedem omni sua impensa donavit M. Victorius Pallosi nepos. Perpetuam tectam ejusdem aedis dedit dies omnibus. Dedicatum tertio nono (die) Decembris 27. Glabrione et Torquato Consulibus. Votum solvit Jovi Maximo.

Von den Monumenten des Kirchenstaates (ein Werk, das die alte und neuere Geschichte, die Topographie und Beschreibung aller Denkmäler dieses Theils von Italien enthält) ist nunmehr der erste Band vollendet.

Anzeige.

Die durch den Kunstverein für das Königreich Hannover veranstaltete zweite Ausstellung von Kunstwerken lebender Meister wird am 21. Februar 1834 in Hannover eröffnet werden und einen Monat dauern.

Alle deutsche Künstler werden ersucht, dieselbe durch Zusendung ihrer Werke zu beabsichtigen, und übernimmt der Kunstverein die Transportkosten hin und zurück von allen den Gegenständen, welche durch die Künstler selbst mit der Fracht bis zum 1. Februar an den Conservateur des Vereins, Hof-Kunsthändler Schrader allhier, eingesandt werden. — Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken, welche nicht durch die Commitee zu Einsendungen besonders aufgefordert werden, haben die Unkosten selbst zu tragen.

Bei verkäuflichen Kunstwerken wird um Angabe der äußersten Preise gebeten, und wird die Commitee den Verkauf möglichst zu befördern suchen.

Jede nähere Auskunft ist der Unterzeichnete zu ertheilen gern bereit.

Die Commitee des Kunstvereins für das Königreich Hannover.

B. Hausmann,
Secretair des Vereins.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 88.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 31. Oktober 1833.

Kunstausstellung zu Paris, im Jahr 1833.

Zweiter Bericht.

Wir gehen nun zu den Bildhauereyen über. Diese Kunst hat weit bessere Stücke geliefert, als bei den vorigen Ausstellungen. Einige Meister haben sogleich bei ihrem Auftreten die Aufmerksamkeit in Anspruch genommen und sich einen Ruf erworben. Zu diesen gehört vorzüglich Barye. Dieser Künstler hat ein Hauptstück ausgestellt, das aber nur ein Modell in Gyps ist. Es stellt einen Löwen vor. Aber es herrscht in diesem Modelle etwas Wildes und Ungeheueres, das nur einem genialen Künstler so gelingen konnte. Besonders ist der Kopf mit der ungeheuern Mähne merkwürdig. Man hat hundertmal Löwen in Stein und Marmor abgebildet, aber niemals ist man der Natur so nahe gekommen wie hier. Barye muß anhaltende Studien in der Menagerie am Pflanzengarten angestellt haben. Das Thier scheint zu schnauben und nach dem Blute eines Raubes zu lechzen, und in der That hat der Künstler das wilde Thier in dem Augenblicke eines Angriffes einer großen Schlange darstellen wollen. Es sträubt sich die dicke Mähne, alle Muskeln sind gespannt, die ganze Wuth des Ungeheuers ist im Ausbruche. Man hat mit Recht in den Tagesblättern den Wunsch geäußert, dieses Modell in Marmor ausgeführt zu sehen. Gelingt dieses dem Künstler so gut als sein Modell, so wird sein Löwe dem aus dem Alterthum zu uns hierübergekommenen Eber kühn zur Seite gestellt werden können.

Barye hat noch 7 andere Thierstücke ausgestellt, einige jedoch in sehr kleiner Gestalt. Man bemerkt darunter besonders einen von 2 großen Windhunden niedergeworfenen und sich noch gegen sie wehrenden Hirsch; dieses Thier ist wiederum voll Leben und Bewegung, seine Stellung und sein ganzes Wesen spricht einen edlen Muth und verzweifelnden Schmerz aus.

Ferner erblickt man von ihm einen im hohen Grase Asiens schwerfällig umherwandelnden Elephanten, die liebliche Darstellung einer leichtfüßigen aber todten Gazelle, ein von einem Löwen erwürgtes wildes Pferd und kleine Nachbildungen von Bären, welche besonders das Volk während der Ausstellung belustigten.

Das Barye auch Menschen darstellen kann, hat er durch einige Statuen bewiesen; indessen bewährt sich doch sein Talent am besten in den Darstellungen von Thieren. Er wird also wohl thun, dabei zu bleiben, zumal da er hier fast ohne Nebenbuhler ist.

Die Regierung hat ihm so eben die Ausführung von 4 Gruppen aufgetragen, welche an den beiden Enden des mit großen Bildsäulen besetzten Pont de la Concorde aufgerichtet werden sollen; bereits hatte man dieselben bei andern Künstlern bestellt. Allein da diese Gruppen Thiere enthalten sollen, so hat das durch die gegenwärtige Kunstausstellung bewährte ausgezeichnete Verdienst des Künstlers Barye die Regierung bewogen, sie ihm anzuvertrauen. Er hat also nun Gelegenheit, ein öffentliches Denkmal seiner Kunst aufzustellen.

Fopatier. Dieser Künstler, welcher bekanntlich als ein Bauersohn Bilder in Holz für die Dorfkirchen schnitzte, ehe er in die hohe Kunst eingeweiht wurde, die er späterhin zu Lyon, Paris und Rom lernte, hat seinen Ruf besonders der vortrefflichen, jetzt im Tuilerlengarten aufgestellten Statue des Spartacus zu danken. Er hat diesesmal den Fechter Astydamas geliefert, wie er Lucilia und ihr Kind aus den Trümmern von Herkulanum rettet. In dieser Gruppe herrscht freilich kein poetischer Gedanke, wie in dem Bilde des von Unmuth und Rache beseelten, nach Freiheit dürstenden Anführers der Sklaven. Man sieht nur einen kräftigen, mit einem Weibe und einem Kinde davon eilenden Mann. Man hat in den Zeitblättern Fopatier wegen der Wahl des Gegenstandes getadelt. Für einen ausgezeichneten Künstler wie Fopatier war in der That ein bloß geschichtlicher Zug, eine Anekdote etwas zu Geringes, um die Ehre einer Darstellung in Marmor zu verdienen. Das

erstemal hatte Fovatier besser gewählt. Indessen bleibt doch immer noch die geschickte Ausführung zu loben.

F. Rude, Duret. Beide junge Künstler haben, wahrscheinlich als Erinnerung aus ihrem Aufenthalte zu Neapel, einen Fischerjünglling aus dieser Gegend dargestellt; die beiden anmuthigen Figuren sind fast nackt, wie es die neapolitanische Volksjugend ist, besonders am Meere. Rude's Fischerknabe sitzt am Ufer zwischen seinen Netzen und spielt, schalkhaft lächelnd, mit einer kleinen Schildkröte, der er ein dünnes Schilfrohr um den Kopf gezogen hat. Ein allerliebstes Stück.

Duret's Fischer ist schon erwachsener, er steht auf einem Fuße und tanzt die Tarantella, wobei der ganze Körper in Bewegung geräth. Daher erscheint auch das Bild wie belebt vom Kopfe bis zu den Füßen. Die kleine Bildsäule ist in Erz gegossen.

Etex. Eine kolossale Gruppe in Gyps von diesem Bildhauer hat besondere Aufmerksamkeit erregt. Dies dürfte leicht das beste Stück der ganzen Ausstellung der Bildhauerwerke seyn. Cain ist so eben vom Schöpfer verflucht worden und sitzt unter der Last dieses schrecklichen Fluches niedergebeugt, den seine Familie mitempfindet. Ein erhabener Gedanke hat den Künstler beseelt, er hat einen Verruchten in seiner Verworfenheit und Absonderung darstellen wollen. Cain sitzt da auf einem Felsenstücke, vorwärts gebeugt, mit niedergesunkenem Haupt. In seiner charakteristischen Gesichtsbildung spiegelt sich eine häßliche Seele ab. In diesem Augenblicke hat jedoch die Bestürzung über den ausgesprochenen Fluch die Oberhand; er ist in Nachdenken vertieft. Seine Frau ist zu seinen Füßen niedergesunken und stützt sich an seine Lenden, so daß man wohl ihren Kopf, aber kaum ihr Gesicht erblickt. Ein in diesem ernsthaften Augenblic nicht beachtetes Kind will zu ihrem Busen hinanstreichen. Ein älterer Knabe stützt sich auf der andern Seite an den Vater, schmiegt sich an seine Brust und vermag sich kaum aufrecht zu halten. Alle Personen dieser Gruppe sind offenbar wie vom Donner gerührt. Cains Arme sinken nieder, als ob alle Kraft aus ihnen gewichen wäre, oder als ob sie krampfhaft auseinander gezogen würden. Die Revue encyclopédique macht die richtige Bemerkung, Etex habe nicht völlig den biblischen trotzigen Cain dargestellt, sondern einen vom Angesichte Gottes Verstoßenen, Erschrockenen und der menschlichen Natur näher Bleibenden, einen von der Gnade Verstoßenen und in den Seelenschlaf Versunkenen, dessen abgestumpftes Gewissen keiner deutlichen Anschauung fähig ist. Man hat das „Aneinanderreihen" der Figuren getadelt, und in der That macht dieser Umstand einen sonderbaren Effekt. Vielleicht wollte der Künstler dadurch deutlicher andeuten, wie ein einziges Gefühl die ganze Familie beseelt und gleichsam nur Ein Wesen aus ihr macht. Ob Etex seine Gruppe in Marmor hauen wird, ist nicht bekannt.

Ein anderer Künstler, A. F. Thomas, hat als Studium einen Cainskopf in Marmor dargestellt.

Von Etex ist auch eine Statue des sterbenden Hyacinthus ausgestellt; sie hat aber wenig Aufsehen erregt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

g) Der Ruf der heiligen Werke des Bertin hatte sich überall bis in die Ferne verbreitet, so daß vier fromme Leute aus der Bretagne mit Namen Quadonocus, Ingenocus, Modocus und der junge Winnocus sich entschlossen, ihr Land zu verlassen und im Dienste des heil. Bertin zu leben. Als dieser die Einfalt und Frömmigkeit dieser Männer sah, war er hoch erfreut, unterwies sie in den Regeln und nahm sie zuletzt in sein Kloster auf.

In unserm Bilde sehen wir die Bretagner in der Versammlung der Ordensbrüder. Die Aussicht geht in den Gang eines schönen Klosterhofes; kleine paarweis gestellte Säulen tragen eine Bogenstellung, ähnlich denen im Lateran oder St. Paul zu Rom. An die Wand ist ein Todtentanz gemalt; zum Theil ist er durch die Perspektive des Gebäudes sehr stark verzogen, so daß wenig davon zu erkennen ist. Diese Ansicht des Hofes geht auch noch durch das nächste Bild. Höchst wahrscheinlich befand sich ehedem (vielleicht noch?) ein solcher Hof in dem Kloster zu St. Omer.

h) Eine Versammlung der Ordensgeistlichen in Andacht; St. Bertin spricht in heiliger Begeisterung zu ihnen. Wahrscheinlich stellt dieses Bild vor, wie er die zuvor erwähnten Brüder aus der Bretagne beauftragt, das Kloster und Hospital einzurichten, wozu ein gewisser Heremanus seine Besitzung Wormholt geschenkt hatte. Nachdem die drei ältern seiner Gefährten gestorben waren, stand Winnocus dieser Anstalt lange Zeit allein vor und führte ein heiliges Leben.

i) Wie alle Männer Gottes, so blieb auch der heil. Bertin nicht ohne Prüfungen oder Versuchungen: einstmals selbst, so erzählt die Legende, kam der böse Geist in der Gestalt einer königlichen Jungfrau zu ihm und suchte ihn vom Gottesdienste abzuhalten unter dem Vorgeben, daß sie wegen sehr wichtiger Angelegenheiten des Klosters mit ihm zu sprechen habe. Seine große Liebe für diese Anstalt ließ ihn nicht die Sache durchschauen, und schon drohte Gefahr für ihn, als der Bischof

St. Martin erschien und ihm den Betrug entdeckte. Mit dem Zeichen des Kreuzes vertrieb er darauf sogleich den unsaubern Geist. In unserm Bilde steht St. Bertin in der Mitte, mit aufgehobener Rechten das Kreuz zu machen; zu seiner Rechten im bischöflichen Ornate St. Martin, der Patron des Klosters.

4) Der heil. Bertin auf seinem Todesbette; ihn umgeben mehrere Geistliche des Ordens. (Er starb um's Jahr 709.)

Auf der Rückseite sind gleichfalls von einem Schüler Memling's folgende Figuren grau in Grau gemalt: Maria, David, Matthäus, Jesajas und Lucas.

Diese Folge von kleinen Bildern gehört zu dem Schönsten, was Memling gemalt hat, und reiht sich den Malereien des Reliquienkästchens der heil. Ursula im St. Johannisspital zu Brügge an. Gaben dem Meister die Geschichten der heil. Jungfrauen und ihrer Begleiter Gelegenheit, heilige Begeisterung in einem bewegten Leben darzustellen, so erblicken wir hier mehr das ruhige Walten eines Auserwählten Gottes. Die Zartheit der Ausführung und die Feinheit der Charaktere lassen nichts zu wünschen übrig. In der Färbung sind diese Bilder zwar kräftig, doch besonders in der Carnation heller und leuchtender, als in den Darstellungen aus der Legende der heil. Ursula; sie haben so zu sagen etwas Verklärtes.

Eine Sage berichtet, als Rubens in die Abtei gekommen, um dort ein Altartblatt aufzustellen, sey er von diesen Bildern so entzückt worden, daß er den Antrag gemacht habe, sie mit Gold zu belegen, wenn man sie ihm verkaufen wolle; Andere hätten noch mehr dafür geboten.

Unsere Bilder sind vortrefflich erhalten. Während der letzten Revolution in Brüssel drohte ihnen jedoch große Gefahr, indem viele Kugeln in das Zimmer, wo sie aufbewahrt wurden, fuhren und selbst eine derselben durch den Rahmen des erstgenannten Bildes ging, zum Glück, ohne dieses zu beschädigen.

11) Portrait einer jungen Dame, Brustbild, halbe Lebensgröße. Dieses liebliche Bild ist sehr schön gemalt und klar von Farbe, doch nicht sehr modellirt und gerundet. Oben im Bilde steht: obeit. a. d. 1479. Angeblich soll das Portrait Maria von Burgund vorstellen; diese verschied aber erst am 20. März 1481.

12) In der Sammlung des Herrn Aders in London sind vier kleine Bilder von Memling, wovon hier nur folgendes erwähnt werden soll. Portrait eines jungen, etwas kränklich aussehenden Mannes in der Kleidung des Johannisspitals zu Brügge. Das Haar ist lichtbraun, die Kappe nebst Kleidung violettbräunlich; der Aermel des rechten Arms ist aufgeschlitzt. Oben in der Ecke steht die Jahreszahl 1462. Es soll das Portrait von Memling seyn und sich ehedem in erwähntem Spital befunden haben; Descamps erwähnt dasselbe jedoch nicht, und eben so wenig hatte der darüber befragte alte Aufseher im Spital irgend eine Erinnerung davon. Gemalt ist es ganz in der Art Memling's und seiner würdig. Nimmt man an, daß es auch ihn selbst vorstelle, so würde der verwundete Arm und die beigefügte Jahreszahl die Zeit bestimmen, in welcher Memling sich im Spital befand. Bekanntlich sind die beiden Gemälde von ihm an diesem Orte vom Jahr 1479, also 17 Jahre später ausgeführt, als unser Portrait. *) In der Kunstreise befindet sich eine Abbildung davon.

13) Ein anderes Portrait, welches Memling von sich selbsten soll gemalt haben und das der Angabe nach gleichfalls in oben erwähntem Spitale aufbewahrt wurde, befindet sich in der Sammlung des Prinzen von Oranien. Das Brustbild stellt einen Mann von etwa 40 Jahren vor, er hat ein sehr gesundes Ansehen und ist selbst etwas fleischig; die Bildung ist fein, der Blick geistreich; eine hohe rothe Mütze bedeckt seinen Kopf; das dunkele Kleid ist mit Pelz besetzt. Im Hintergrunde etwas Landschaft. Abgebildet ist dieses Portrait als das des Joh. Memling in dem in Paris erschienenen Werke über die Maler. Mit dem bei Herrn Aders in London hat es zwar keine auffallende Aehnlichkeit, doch ist die Bildung nicht so verschieden, daß man nicht zugeben könnte, unser Bild stelle Memling in gesundem Zustande und etwas älter dar, das von Herrn Aders dagegen um mehr als zehn Jahre jünger und sich kaum von einer schweren Krankheit erholend.

Da hier von den Bildnissen des Memling die Rede ist, darf ein drittes nicht übergangen werden, welches nach Descamps sich in dem kleinen Bilde der Anbetung der Könige im Spital zu Brügge befindet; es ist der Kopf eines Mannes, mit kurzem Bart, welcher durch die Oeffnung einer Mauer nach der Scene hereinsieht. Die Angabe des Descamps aber, daß dieses Portrait in den Kleidern des Hospitals dargestellt sey, ist irrig, denn man sieht nur den Kopf und nicht das Geringste von Kleidung; es muß daher die Vermuthung aufkommen, als ob er aus der Erinnerung geschrieben und das Bild bei Herrn Aders gemeint habe. Für die „Ursula, princesse britannique," des Herrn von Reversberg ist obiges Bildniß aus der Anbetung der Könige als das des Memling gestochen worden. Mit den zwei zuerst erwähnten hat es keine Aehnlichkeit.

14) Zwei Gemälde in der Verlassenschaft Bettendorffs zu Aachen haben das Eigenthümliche, daß sie zwischen

*) Die Jahrzahl 1479 stimmt mit Herrn Boisserée's Annahme überein, daß Memling nach der Schlacht bei Nancy im J. 1477 in das Johannisbospital getommen sey. Vergl. Kunstbl. 1821. Nr. 11.

Der Herausgeber.

den unbezweifelten Bildern von Hans Memling und denen von Dierick Stuerbout stehen. Beim Mangel an historischen Nachrichten darüber läßt sich keine Meinung mit Bestimmtheit behaupten; doch scheint es wahrscheinlich, daß Memling, ehe er sich eine ganz eigenthümliche Behandlungsweise bildete, mehr der Manier folgte, die wir an den Werken von Stuerbout finden; vielleicht war er selbst dessen Schüler.

Hier noch die Beschreibung dieser Gemälde, welche zu der Folge gehören, wovon sich in der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung die Darstellungen von Abraham und Melchisedek und das Mannalesen befinden.

a) Das Passafest. Reisefertig, die Stäbe in der Hand, sehen wir hier eine Familie um den Tisch stehen, im Begriff das Mahl zu halten. Der ehrwürdige Hausvater, in der Mitte stehend, ist eben beschäftigt, das gebratene Lamm zu zerlegen; zwei Männer, ein alter und ein jüngerer, stehen zu seiner Rechten, und ein dritter noch jüngerer mit zwei Frauen auf der andern Seite, alle in festlicher Haltung und mit dem Ausdruck innerer Sammlung. Außerdem hat die ganze Anordnung im Zimmer etwas Feststägliches, Ruhigstilles, so daß diese Darstellung den Beschauer selbst in jene Gelassenheit des Gemüthes versetzt, welche die wahre religiöse Stimmung ist. Auf diese Weise wird die mehr dem gewöhnlichen Leben angehörende Darstellung ein eigentliches Kirchenbild. Voll frischer Lebenslust sieht man durch das Thor im Hofe einen jungen Menschen eintreten, der den Wein in einem Fäßchen bringt, — ein schöner Contrast, wodurch der Ernst der Hauptgruppe noch um so mehr gehoben wird.

Die Färbung dieses Bildes ist überaus kräftig, klar und harmonisch, die Luftperspektive des Zimmers bewunderungswürdig; die einzelnen Gegenstände, wie die Gläser, Gefäße, Schränke u. s. w. sind mit der größten Wahrheit dargestellt.

b) Elias wird von einem Engel geweckt, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern. (S. 1. Buch der Könige XIX. 5 ff.) Durch die Tiefe des Ausdrucks wahrhaft ergreifend ist der Kopf des ehrwürdigen Propheten, der hier in einer einsamen Gegend sich auf die Erde hingestreckt hat. Er schläft, aber doch sieht man, daß tiefe Gedanken seinen Geist beschäftigen, daß er ein Mann von Kraft und erhabener Seele ist. Ihn sanft berührend naht der Engel mit seiner Botschaft; ein weißes, lichtes Kleid umhüllt die zarten Glieder. In dem Mittelgrunde sieht man den Propheten rüstig durch einen Felsenweg wandern. Auch dieses Bild hat etwas überaus Erhebendes in der Wirkung; wir sind hier nicht in der gewöhnlichen äußern Welt: sowohl der Gegenstand, als die würdige Darstellungsweise zeigt uns des Geistes Walten in dieser Zeitlichkeit.

(Die Fortsetzung folgt.)

Maler und Gemälde.

Brüssel. Eines der letzten Gemälde von Verboeckhoven, eine ländliche Herbstscene darstellend, ist in Paris vom Banquier Rothschild um 10.000 Fr. angekauft worden.

Copenhagen. Der Landschaftmaler Professor Mäler hat von hier aus eine Reise nach Schweden und Norwegen angetreten, deren Endzweck ist, Projecte und Studien im Landschaftsfache aufzunehmen. Seine schönen Schweizerlandschaften berechtigen zu der Hoffnung einer reichen Ausbeute, da er zum erstenmal die nordischen Felspartien besucht.

London. Die vorzüglichsten Bilder aus der Sammlung des Chevalier Erard gingen am 22. Juni zu folgenden Preisen weg. Die Jahreszeiten von Albano 1100 Pfd. St.; ein Teniers 560 Pfd.; Cupidos Erziehung von Correggio 245 Pfd.; Viehstück von P. Potter 321 Pfd.; Portrait des G. Dow von ihm selbst 605 Pfd.; Landschaft von A. van der Meer 805 Pfd.; Carthago von Claude 483 Pfd.; Landschaft von Cuyp 399 Pfd.; der ungerathene Sohn von Teniers 705 Pfd.; der Alchymist 267 Pfd.; Landschaft von Claude 231 Pfd.; Portrait von Rembrandt's Mutter von dem Sohne 220 Pfd.; Landschaft von Wynants und Wouvermann 212 Pfd.; zugefrorner Canal von Ostade 295 Pfd.; Landschaft von Both 409 Pfd.; eine von A. van der Velde 304 Pfd.; Christus dem Petrus den Schlüssel gebend, von Joh. Bircent 215 Pfd.; eine junge Dame von Metzu 267 Pfd.; und die Geburt des Bacchus von N. Poussin 505 Pfd.

Rom. Die französische Regierung hat einen Maler dieher geschickt, um Michel Angelo's Fresogemälde in der Sixtinischen Kapelle in Oel zu kopiren. Dafür erhält derselbe 40.000 Fr. Ein sehr großes Bild eines russischen Künstlers Brüloff, welcher neuerlich vom Kaiser zum Hofmaler ernannt worden, erregt gegenwärtig die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt. Der Gegenstand ist die Darstellung des letzten Tages des untergegangenen Pompeji.

Zwei neue Malerwerke sind hier gegenwärtig ausgestellt: Coriolan vor den Thoren Roms, von Ritter Johann Baptist Wicar; und der Tod des jungen Spiro Alostro von Zante in der Schlacht, aus der griechischen Revolutionsgeschichte, von dem talentvollen jungen Künstler Francesco Podesti.

Horace Vernet ist wieder nach Algier abgereist und daselbst am 25. August mit der französischen Brigg der Comet eingetroffen.

Neapel. Der Prinz von Syracus, General-Statthalter von Sicilien, hat bei dem Malern Ritter Vincenz Riolo und Ritter Joseph Fatania zwei Gemälde bestellt, die nunmehr vollendet worden sind. Das Bild des Ersteren stellt die Taufe der Clorinde, das des Zweiten Rinaldo und Armida im Zaubergarten dar.

Paris. Der König hat bei dem Maler Boulanger ein großes, für das königl. Residenzschloß Fontainebleau bestimmtes Gemälde bestellt, welches die Taufe Ludwigs XIII. in diesem Schlosse zum Gegenstande haben wird. Das große Bild desselben, welches das Ende der Lukretia Borgia darstellt, ist von dem Herzog von Orleans angekauft worden.

Ein Theil der von dem Ministerium oder aus der Civilliste angekauften Gemälde der letzten Ausstellung wird in das Musée Luxembourg kommen, die übrigen sind für die Gallerie des Palais Royal bestimmt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 89.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 5. November 1833.

Kunstausstellung zu Paris, im Jahr 1833.

(Fortsetzung.)

Bra. Dem Ulysses dieses Bildhauers gebührt die zweite Stelle, wenn man die erste dem oben erwähnten Cter einräumt. Die Bildsäule ist von Marmor und stellt den ithacischen Helden vor, wie er auf der Kalypsoinsel gefangen gehalten sich nach Ithaka hinsehnt; er sitzt auf einem von den letzten Meereswellen benetzten Felsenstücke, in einer edlen Stellung, wie die Bildsäulen aus dem Alterthum; sein Gesicht mit der breiten Stirne verräth tiefes Sinnen und hohe Erwartung. Der Kopf ist edel und etwas vorwärts gebeugt. Diese Bewegung theilt sich dem ganzen Körper mit. Nur ein leichtes Gewand bedeckt seine linke Hüfte; sonst ist er nackt; der rechte Arm ist längs dem Körper niedergesunken, der linke erhebt sich auf das Schenkelbein. Die ganze Arbeit zeigt von einem anhaltenden Studium der antiken Bildhauerei.

Ein minderwichtiges Stück von Bra ist sein Modell der Bildsäule des berühmten Benjamin Constant. Da dieses Modell noch nicht zur Ausführung gekommen ist, so läßt sich nicht viel darüber sagen. Der Künstler hat den großen Redner in seinem alltäglichen Kostüm, nämlich im Ueberrocke, dargestellt, wie er sich in der Deputirtenkammer zu tragen pflegte. Wahrscheinlich wird die Bildsäule für Benjamin Constants Grabmal auf dem Gottesacker des Père Lachaise ausgeführt werden.

A. Preault. Ein noch wenig bekannter Bildhauer, der etwas Geniales schon durch die Auswahl seiner Gegenstände verräth. Er hat sich nämlich die Darstellung der Armuth zum Ziele gesetzt. So erblickt man in einem Basrelief von ihm einen abgemergelten, die Hand vergeblich ausstreckenden Armen; ein eben so abgezehrtes Kind sitzt auf den Lumpen seines Schooßes; ein armes stumpfsinnig hinblickendes Kind kniet auf der Erde nieder, um die Vorübergehenden anzuflehen. Hinter dem Vater steht noch ein großes schlankes, aber eben so mageres Mädchen. Die ganze Gruppe erregt ein beengendes Gefühl.

Eine andere Gruppe, in terra cotta, stellt zwei alte zerlumpte Bettlerinnen dar, wovon die eine sich etwas aufrichtet, jedoch mit Mühe, um die andere schwächere und kränkere zu unterstützen. Diese Gruppe ist jedoch weniger tiefsinnig aufgefaßt, als die auf dem Basrelief, wo Alles zu einem Ziele hinstrebt.

Ein Basrelief von Gyps führt uns den im Hospital sterbenden Dichter Gilbert vor Augen, wiederum ein Bild der Dürftigkeit und des Elendes.

Dantan. Es gibt zwei Künstler dieses Namens, wahrscheinlich Brüder. Der ältere hat Masaniello dargestellt, wie er seinen Mitbürgern zuruft: Es gibt keine Fruchtzölle mehr in Neapel. Dantan der jüngere hat eine Menge von Büsten geliefert, aber alle nur in Gyps. Man erblickt hier mehrere berühmte Dichter, Tonkünstler, Schauspieler und Schauspielerinnen. Ueberhaupt gibt es der Büsten verhältnißmäßig eben so viele, als der Portraite in der Gallerie der Malerei. Gayrard der Sohn hat 8 Büsten von Schauspielern geliefert.

Pradier. Zwei Stücke: Cyparissa mit dem Hirsche, eine Marmorgruppe, und eine junge Jägerin, in Marmor. Gut, doch ohne hervorstechende Eigenschaften.

Gérard. Drei Bildsäulen für das Giebelfeld der Magdalenenkirche: Die Religion und die heiligen Peter und Paul. Es ist dies das erstemal, daß man in Frankreich auf einem Fronton ganze Bildsäulen darstellt. Bisher waren es immer Basreliefs wider den Gebrauch der alten Griechen, die stets ganze Figuren in den Giebelfeldern, die von weitem gesehen werden sollten, ausführten. Diese Neuerung verdankt man der Bekanntschaft, die man erst seit einigen Jahren mit den Bildwerken des Parthenon gemacht hat.

Einige andere Stücke der Ausstellung wollen wir, da sie nicht zu den ausgezeichnetsten gehören, nur kurz anzeigen, als einen jungen Fechter von Daumas, einen den Künstlern Kronen austheilenden Pericles von Dedap,

die Bildsäule der Gerechtigkeit von Dumont (ist für die Deputirtenkammer bestimmt), Modelle von Basreliefs für den Triumphbogen der Barrière de l'étoile, von Morin, Feffard, Gérard; das Erwachen eines Mädchens, von Flatters, ein Asar und ein Mucius Scaevola, von Garnier, eine Nausicaa von Elshoecht.

Einige Büsten sind in französischem Marmor ausgeführt, und diese Versuche beweisen, daß, für kleinere Gegenstände wenigstens, der Marmor aus den Pyrenäen den carrarischen wohl ersetzen kann.

Kupferstiche und lithographirte Bilder. Hier können wir uns kurz fassen; denn die meisten der ausgestellten Stücke sind bereits in den Handel gekommen und in Deutschland nicht mehr unbekannt.

Die Kupferstecherkunst ist diesmal nicht so glänzend als die Bildhauerei, und überhaupt verliert dieselbe viel von ihrem ehemaligen Verdienst seit der Einführung der englischen Manier, und mehr noch seit der Verbreitung der schnellern, wohlfeilern und daher populärern Steindruckerei. Auch haben sich die ältern Meister so wenig gezeigt, als bei der Bildhauerei und Malerei. Dagegen haben sich einige bisher wenig bekannte Kupferstecher ausgezeichnet.

Henriquet Dupont. Dieser Künstler hatte sich vorher durch ein einziges Blatt, seinen Gustav Wasa, nach dem Gemälde Herfents, einen Ruf in der Künstlerwelt erworben. Seitdem scheint es ihm an Beschäftigung oder Aufmunterung zu fehlen; wenigstens sticht er meistens in schwarzer Manier, welches leichter fertig wird und besser abgeht. Doch weiß er auch diese Kunst zu vervollkommnen. Er hat diesmal das bei der vorigen Kunstausstellung bekannt gewordene Gemälde Laroches in Kupfer gestochen, Cromwell, wie er den Deckel des Sarges König Karls I. aufhebt und noch die Gesichtszüge des enthaupteten Königs anblickt. Das Derbe und Kecke der Laroche'schen Malerei findet sich hier nur zum geringen Theile wieder. Indessen ist das Blatt mit vielem Fleiße behandelt, und in einem eigenen Style.

Dupont hat auch noch zwei Portraite ausgestellt; mit Portraiten scheint er sich leider zu viel abzugeben.

(Der Beschluß folgt.)

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Fortsetzung.)

Der Meister AR. 1480.

1) In dem St. Johannisspital zu Brügge ist ein kleines Altarbild, welches oben im Rahmen mit der Jahreszahl 1480 und unten mit den Buchstaben AR bezeichnet ist, die wahrscheinlicherweise sich auf den Namen des Malers beziehen, weswegen wir ihn Meister AR vom Jahr 1480 nennen. Aus der Jahreszahl ersehen wir, daß er ein Zeitgenosse Memlings war, dem er in der Art zu malen und darzustellen sehr verwandt ist, ohne jedoch dessen Kraft der Färbung, nach dessen Lebendigkeit der Charaktere und richtiges Verständniß der Zeichnung zu erreichen.

Das Mittelbild stellt den vom Kreuze abgenommenen Christus vor, welcher von den zwei Marien und dem Johannes beweint wird. Im linken Flügelbilde kniet der Donatar und bei ihm steht ein heiliger Ritter, Schwert und Ambos haltend; zur Seite hat er einen Löwen. Im rechten Flügelbilde ist die heil. Barbara dargestellt.

2) Ein anderes Gemälde, welches demselben Meister anzugehören scheint, im Johannisspital aber für ein Werk des Memling ausgegeben wird, stellt die Sibylle Zambetha, oder vielmehr ein weibliches Portrait vor; es ist ein Brustbild von 2/3 Lebensgröße. Sie hat nach damaliger Tracht eine hohe Haube mit weißem Schleier auf; über ein rothes Brusttuch schließt sich ein schwarzes, mit weißem Pelz besetztes Kleid an. Die Hände ruhen übereinander gelegt auf einem Getäfel; sieben Ringe zieren die Finger, wovon drei paarweise zusammengesteckt sind. Oben links im Grunde liest man: Sibylla Sambetha quae et Persica an: ante Christ. nat. 2040. Unten auf dem Rahmen steht die ihr zugeschriebene Prophezeihung: Ecce bestiam conculcaberis gignetur dominus in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabitur. und oben die Jahreszahl 1480.

3) Noch ein Bild in Brügge, welches dem Meister von 1480 dürfte zugeschrieben werden, ist in der Frauenkirche, in einer Kapelle rechts, und stellt die Verklärung vor. Links der Donatar mit 5 Söhnen und rechts die Mutter mit 3 Töchtern. Es ist sehr blaß in Ton.

Anton Claeffens, der ältere.

Von diesem Meister besitzt die Akademie zu Brügge zwei ausgezeichnete Gemälde, die sich ehedem in dem Stadthause dieser Stadt befanden und wie so viele andere Kunstwerke die Wanderung durch's Musée Napoleon gemacht haben. Sie stellen das Urtheil des Cambyses vor.

1) Wie dieser König der Perser einen falschen Richter auf seinem Richterstuhle ergreifen läßt. Der König mit andern Richtern steht vor ihm und dabei noch viele Bürger, meist Portraite; vorn sind zwei Hunde, wovon der eine ein weißes Windspiel.

2) Wie Cambyses den falschen Richter schinden läßt. Im Hintergrunde sitzt dessen Sohn, der seinen Vater

nicht von der Strafe hatte retten können, auf dem mit der Haut des Verurtheilten überzogenen Richterstuhl.

Die Figuren haben zwei Drittel Lebensgröße. Haltung und Farbe sind sehr kräftig, die Schatten stark braun, die Zeichnung richtig. Bei allen diesen Vorzügen fehlt den Bildern doch ein gewisses Leben, sowohl in der Farbe, als in der Behandlungsweise; Eigenschaften, welche seinem Vorgänger in Brügge, dem Hans Memling, in so hohem Grade eigen sind. Es verhält sich zu den Malern der flamändischen Schule ohngefähr wie Ridolfo Ghirlandajo zu den Florentinern. Unsere Bilder sind mit der Jahreszahl 1498 gezeichnet.

3) In der Akademie sieht man noch ein Gemälde, welches demselben Meister zugeschrieben wird. Es stellt ein jüngstes Gericht vor, dessen oberer Theil manches Gute hat; doch ist darin nicht mehr die Einfalt der alten Schule zu bemerken, sondern die moderne oberflächliche Manier schon sehr überwiegend, so daß dieses Bild wohl einem jüngern Ant. Claessens zuzuschreiben ist, oder auch dem Peter Claessens, von welchem in der Sammlung des Prinzen von Oranien sich ein braves Bild eines knienden Ritters mit vier Söhnen befindet. Ein sehr manierirtes Bild, den Triumph des Friedens, eine reiche Allegorie auf die Zeiten Karls V. vorstellend, ist mit Petrus Claeis fecit. gezeichnet und befindet sich gleichfalls in der Akademie zu Brügge.

Gerard Lucas Horenbout.

Obgleich dieser Maler erst um 1498 in Gent geboren wurde, hat er doch noch in der Art der alten Schule gemalt, ist aber kraftlos in der Farbe, steif in den Stellungen und selten correkt in der Zeichnung. Da er sich längere Zeit in England aufhielt, wo er Hornebaud genannt wird, so dürften wohl mehrere im Pallast von Kensington aufbewahrte alt-niederländische Bilder von ihm herrühren.

1) In der Sammlung des Prinzen von Oranien ist ein Bild, welches ihm zugeschrieben wird. Es stellt Maria mit dem Christkinde im Schooße der heil. Anna vor; zu der einen Seite Johannes der Täufer und die heil. Catharina, auf der andern die heil. Barbara und St. Ludwig, König von Frankreich. In der Behandlungsweise erinnert es an die Schule von Memling, doch ist es hart und steif.

2) Ein kleines Doppelbild, welches wohl unserm Meister angehört, besitzt Hr. van Huyvetter in Gent. Auf der einen Seite ist das Brustbild der Maria mit dem sie umarmenden Christkinde dargestellt. Auf der Tafel links ist das Portrait von Levin Hughenois, Abt des alten Klosters zum heil. Bavo, welches Karl V. niederreißen ließ, da es auf dem Platz der jetzigen Citadelle stand. Der ehrwürdige Abt hat den Hirtenstab auf der Schulter liegen und faltet die Hände. Auf dem untern Rande des Rahmens liest man:

Per hoc dulce gaudium Virgo Mater Dei
Apud tuum filium memor esto mei.

Da L. Hughenois erst 1517 zur Würde eines Abtes gelangte, so ist unser Bild nothwendigerweise erst nach dieser Zeit entstanden.

Quintyn Messys.

Wir übergehen hier als schon öfters beschrieben das köstlichste der auf uns gekommenen Werke des Quintyn Messys, nämlich das Altarblatt mit Christus vom Kreuze abgenommen, von den Frauen und seinen Freunden beweint, welches sich in der Akademie zu Antwerpen befindet, und beschränken uns auf die Angabe folgender Bilder.

1) In der schon öfters erwähnten reichen Sammlung des Prinzen von Oranien ist ein schönes Altarblatt unsers Meisters: Maria mit dem Christkinde in dem Arm steht auf dem halben Mond als Himmelskönigin. Der Mond ist mit Gold aufgetragen, so auch der Schein um die Jungfrau. Das Christkind hält einen Rosenkranz; vier Engel umschweben sie: zwei derselben sind in der Art der van Eyckischen Schule, die zwei andern dagegen bekleidete Knaben mit Flügeln; oben Gott Vater mit der weißen Taube, dem Symbol des heil. Geistes; unten im Bilde sind sieben Figuren, worunter zwei Propheten und eine Sibylle; sodann rechts König David kniend und bei ihm eine stehende weibliche Heilige; links ein anderer kniender König, gleichfalls mit einer Heiligen (die sieben Büßenden?). Diese Figuren haben ein Drittheil Lebensgröße. Der Ton der Farbe ist sehr klar und kräftig; die Zusammenstellung der untern Gruppen macht eine etwas zerstreute Wirkung und erinnert schon an den Verfall der Kunst. Sonst ist viel Schönes im Bilde. Ehedem befand es sich in der St. Donats- oder Hauptkirche zu Brügge, allein schon zur Zeit der Spanier in den Religionsunruhen wurde es hinter eine davor gebaute Backsteinwand versteckt; in diesem Zustande blieb es, bis die Franzosen 1795 diese herrliche Kirche abreißen ließen, wo dann das Bild von Quintyn Messys vollkommen erhalten herunterfiel; durch diesen Sturz wurde es in mehrere Stücke zersplittert, aber nachmals vortrefflich wieder hergestellt.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstliteratur.

Ueber deutsche Kunst oder biographisch-technische Nachrichten von den vorzüglichsten Meistern in der Malerei, dem Kupferstechen, der Formschneidekunst und Lythographie (sic) in Deutschland. Als Stoff zu Vorlesungen auf

Kunst- und wissenschaftlichen Schulen. Aus den vorzüglichsten Quellen bearbeitet von Ct. C. A. Nilson, quiesc. Sekretaire bei dem Magistrate der k. b. Kreis- und Hauptstadt Augsburg. Augsburg und Leipzig, in der von Jenisch und Stage'schen Verlagshandlung. 1833. 8. S. VIII. 222.

Laut der Vorrede ist dieses Buch die Arbeit eines 70jährigen Mannes, und es ist insofern erfreulich, darin den rüstigen Fleiß des Alters wahrzunehmen. Auch gesteht der Verfasser in seinem Vorworte, „daß sich Nachrichten der Art, wie sie hier vorliegen, nicht erfinden lassen, sondern aus hierüber vorhandenen Quellen geschöpft werden müßen, auch diese aus den vorzüglichsten hierzu vorhandenen Quellen der Sandrarte, der Füßly, der Meusel, der Fiorillo, eines neuen Conversations-Lexicons und mehrerer anderer erholt worden seyen.“ Aber es ist doch wahrlich ein Unterschied zwischen einer Benutzung und einer Abschrift der genannten Quellen, zwischen einem auswählenden und raisonnirenden Gebrauch und einem wörtlichen Abdruck, wie ihn z. B. Ref. von seiner eigenen mühsamen Arbeit, der Zusammenstellung des Lebens und der Werke der jetzt lebenden deutschen Künstler im Conversationslexicon der neuesten Zeit und Literatur hier gefunden hat. So ist Bücherschreiben eine bequeme Sache; ob aber die Wissenschaft und Geschichtskunde dadurch gewinnen könne, wenn gar nichts Neues weder von Thatsachen noch von Reflexionen beigebracht wird, ob die Verlagshandlung sich durch solche Artikel ehre, ist nicht schwer zu beantworten. Und wie kann ein Buch, das schon auf dem Titelblatte zeigt, daß man darin nicht einmal die gewöhnlichen Kunstausdrücke richtig zu schreiben wisse, zur wirklichen Belehrung von Kunstjüngern, oder auch nur zur angenehmen Wiederholung des bereits Bekannten für ältere Künstler und Kunstfreunde dienen?

Kunstsammlungen.]

Unterm 29. August hat der General-Intendant der Civilliste, Graf Montalivet, dem Könige der Franzosen über die neue Gestalt und Bestimmung des Königl. Schlosses zu Versailles Bericht erstattet. Bei seinem letzten Besuche daselbst nämlich hatte sich der König dahin ausgesprochen, daß — ohne den Louvre der Sammlung von Meisterwerken der Malerei und Sculptur und anderer sowohl antiker als moderner Kunstgegenstände, welche daselbst das Eigenthum der Krone seyen, zu berauben, — Versailles für Frankreich eine Vereinigung seiner geschichtlichen Erinnerungen werden, und daß daselbst alle Denkmäler des Nationalruhms niedergelegt und so gleichsam von der großartigen Pracht Ludwigs XIV. umgeben seyn sollen. Der Architect Nepveu ward mit dem Entwurf der Ausführung beauftragt. Der Entwurf umfaßt die Verwendung sämmtlicher Gemächer des Erdgeschosses und ersten Stockes im südlichen Flügel, des ganzen Mittelbaues und des nördlichen Flügels vom Schlosse. Der südliche Flügel wird in den dafür erweiterten und zugerichteten dreizehn Gemächern des Erdgeschosses eine Reihe von Büsten der Connetabeln und Marschälle von Frankreich, der Admirale und anderer für den Nationalruhm merkwürdigsten Kriegsmänner vereinigen. Die Vorhalle, das Treppengeländer und die steinerne Gallerie werden marmorne Statuen, Reliefs und Büsten aufnehmen. Der erste Stock und die Attike dieses Flügels bilden eine Gallerie mit chronologisch geordneten Gemälden französischer Kriegsthaten von der Schlacht von Tolbiac bis zur Einnahme der Citadelle von Antwerpen. Zwischen den Fenstern sollen über den Spiegeln Trophäen zum Andenken an die Feldherrn hängen, welche das Loos der dargestellten Schlachten entschieden haben. Eben solche Bilder sollen einen erst noch zu bauenden Saal in dem Pavillon, mit welchem sich der südliche Flügel abschließt, füllen. — Im Mittelbau, in den Zimmern des Erdgeschosses, die gegen den Park liegen, würden die Bildnisse aller historischen und sonst berühmt gewordenen Personen Raum finden, gleichfalls nach der Zeitordnung; in diesen Gemächern sollen auch Modelle der wichtigsten Kriegsplätze und andre Kunstgegenstände aufgestellt werden. Im ersten Stockwerke werden die Zimmer, welche vor der Gallerie des Oeil de Boeuf und den zwei Salons der Königin liegen, zu Ergänzungs-Sälen für die Sammlung der Schlachtenbilder dienen. In die großen Gemächer mit ihrer reichen und glänzenden Decoration werden die Gemälde, die ihnen einst zugehörten, zurückgebracht und nur die Tapeten hergestellt werden. — Der Vorschlag endlich soll gleichfalls Bilder aus der französischen Geschichte erhalten und auf ähnliche Weise eine bedeutende Umgestaltung erfahren. — Der Vorschlag des Grafen Montalivet geht dahin, daß sobald als möglich, und zwar mit dem südlichen Flügel, der Umbau angefangen werde. Der König hat nach der Zurückkunft von seiner Departementsreise Versailles besucht, die Vorschläge genehmigt und zum schleunigen Beginn und Fortgange der Arbeiten Befehl gegeben.

Die interessante und reichhaltige Münzen- und Medaillen-Sammlung des Herrn Huß in Eger ist von dem Fürsten Metternich angekauft und nach dessen Stammschloß Königswart in Böhmen geschickt worden, wo sie von ihrem ehemaligen Eigenthümer, nebst andern Seltenheiten, alten Waffen und Kunstsachen in demselben Schlosse, den Fremden gezeigt wird.

Der Municipalrath von Metz hat um 12,000 Franken aus dem Kabinet des vormaligen Maires der Stadt, Herrn Marchant, die Sammlung lothringischer Medaillen, und andere für die Stadt und Umgegend wichtigen Kunstgegenstände und Handschriften angekauft. Das gesammte Kabinet, das um 40,000 Fr. geboten war, anzuwerben, gestatten leider die ökonomischen Verhältnisse der Stadt nicht.

Nekrolog.

Am 13. September ist zu Paris der Historienmaler Felix Auvray, einer der ausgezeichnetsten Schüler von Gros, im 35sten Jahre an einer Brustkrankheit gestorben. Die frohe Nachricht, daß ihm der Kunstverein zu Donai eine Ehrenmedaille zuerkannt habe, traf erst bei dem Trauerzuge seiner Bestattung ein.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 90.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 7. November 1833.

Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule.

(Beschluß.)

2) Ein Bild von bewunderungswürdiger Wahrheit in den Charakteren und sehr vollendet in der Ausführung, obgleich etwas carricaturartig, sind die zwei Gelzhälse im Pallast zu Windsor: der eine von ihnen zählt Geld und links steht man einen kleinen Papagay. Es ist das Original von vielen darnach gemachten Wiederholungen oder Copien.

3) Noch ein hübsches Bild des Meisters in England ist im Besitz des Grafen von Scarsdale zu Keddleston-Hall, seinem Landsitze in Derbyshire. Es stellt Maria mit dem Christkinde herzend und freudig küssend vor. Vorn liegen Trauben; im Hintergrund rechts etwas Landschaft. Die Zeichnung daran ist sehr gefühlt und selbst nicht ohne Grazie; nur die Magerkeit des Kindes ist daran sehr unangenehm.

4) Ein Portrait von außerordentlicher Wahrheit und voll Leben und sicher Original von Quintyn Messys, besitzt das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Es stellt einen Mann von mittleren Jahren vor, der etwas links gewendet, wie im Begriff der Rede, die rechte Hand aufhebt; die linke, in welcher er eine Brille hält, liegt auf einem vor ihm aufgeschlagenen Buche. Die Landschaft des Hintergrundes bildet ein mit Gebirgen begrenzter Fluß und rechts eine Burg auf einem Felsen. Oben auf dem alten Rahmen liest man: KNIPPER-DOLLING PROPHET' BVRGMAISTER VND KOE-NIG' THO MVNSTER. und unten: QVINT. METSIIS. EFFIGIABAT. MENS. IVL. ZI. AN. 1534. Diese Schrift, obgleich ganz in der Art des 16ten Jahrhunderts, ist jedoch apokryphisch: nicht nur stimmt unser Bildniß keinesweges mit dem des Knipper Dolling, von Heinrich Aldegrever im Jahr 1536 gestochen, überein, und das sicher ächt ist, da der Künstler ein Westphale aus Soest gebürtig war; sondern Quintyn Messys starb bekanntlich schon im Jahr 1529, während jener Prophet der Anabaptisten sich erst seit 1533 mit Johann von Leyden verband und eines der Häupter der Secte wurde. Diese Thatsachen sind hinreichend, um zu beweisen, daß obiges schöne Portrait eine andere als jene berüchtigte Person vorstellen muß.

Johann Messys.

Von dem Sohn oder Schüler des Quintyn sind in der Sammlung des Prinzen von Oranien zwei Gemälde: das eine ist ein Ecce Homo, das andere eine Kreuztragung. Halbe, lebensgroße Figuren; sie sind mit vieler anatomischer Kenntniß gezeichnet, aber sehr scharf in den Umrissen, die Charaktere sind meist gemein und bis zur Carricatur übertrieben; die Färbung ist zwar kräftig. Doch ohne allen Reiz, die Schatten bestimmt braun. Nach diesen Angaben ist leicht zu ermessen, daß sie keinen angenehmen oder erhebenden Eindruck machen können.

Joan Mabuse.

Von den verschiedenen in der Kunstreise beschriebenen Bildern unsers Meisters sollen hier nur folgende erwähnt werden.

1) Die Kinder Heinrichs VII., zwei Knaben, Prinz Arthur und der nachmalige Heinrich VIII., nebst einem Mädchen, der Prinzessin Margaretha, sitzen an einem Tische mit Früchten; halbe Figuren unter Lebensgröße. Dieses kleine sehr vollendete Bild befindet sich im Pallast zu Kensington; leider ist es in der Fleischfarbe sehr verblichen, sonst gut erhalten und wohl das Original vieler Wiederholungen, welche man in England antrifft, wie z. B. in Wiltonhouse, Corshamhouse u. a. m.

Dieses Bildchen belehrt uns über die Zeit, in welcher Johann Mabuse sich in England befand: denn da der Knabe Heinrich VIII. (geb. 1491) in einem Alter von etwa 6 Jahren dargestellt ist, so muß unser Meister in den neunziger Jahren des 15ten Jahrhunderts seine Kunst in England ausgeübt haben.

2) Ein sehr ausgeführtes Bild ist ein ehemaliges Altarblatt aus der St. Donatskirche zu Brügge, jetzt im Besitz des Hrn. Solly in London. Das Mittelbild stellt die Kreuzabnahme dar und die beiden Flügel die Figuren von Johannes dem Täufer und dem Apostel Petrus in reicher Architektur. Es hat folgende Unterschrift: JOĀES MALBOGI PINGEBAT. ANNO.1521. — Mabuse war also um dieses Jahr wieder aus Italien in die Niederlande zurückgekehrt, wenn dieses nicht schon vor seiner Reise nach England der Fall war, indem sich in letzterem Lande mehrere Gemälde, obgleich ohne Jahreszahl, befinden, die sicher während oder nach seinem Aufenthalt in Italien gemalt sind.

Bernard van Orley.

1) Ein Bild aus des Meisters früherer Zeit, als er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und einer tiefern Empfindung folgte, noch freier von dem Einfluß der Italiener war, befindet sich im Museum zu Brüssel. Ehedem soll es sich hinter dem Altarbild von Rubens (St. Petrus in Begleitung zweier anderer Apostel die Schlüssel durch Christus empfangend, nun im Besitz des Prinzen von Oranien) in der St. Sakramentskapelle der St. Gudulakirche zu Brüssel befunden haben. Das Mittelbild zeigt Christi Leiche (bis an die Knie gesehen) von seinen Freunden und den Frauen beweint; Maria, sich über ihn hinneigend, umfaßt den Körper ihres göttlichen Sohnes und ist vom tiefen Schmerz ergriffen. Sehr schön ist der Kopf des Johannes und voll Ausdruck des Mitleides, so auch der zweier jungen Frauen von anmuthsvoller Bildung. Die halben Figuren sind beinahe lebensgroß. Der vergoldete Grund ist mit dunkeln Muschen und etwas brauner Farbe gedämpft. Im linken Flügelbilde sind viele übereinander gehäufte Männerportraite und in dem rechten eben so die weiblichen.

2) Ein Bild ganz ähnlicher Art, sowohl rücksichtlich des Hauptgegenstandes als der Behandlungsweise, befindet sich im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Es hat aber keine Flügelbilder; statt des goldenen Grundes ist eine Landschaft angebracht, und in der Behandlungsweise der nicht erneuten Theile zeigt sich der Einfluß der venetianischen Schule. Da dieses Gemälde aus Rom nach Frankfurt gekommen ist, so erscheint es mehr als wahrscheinlich, daß es Bernard van Orley zu Anfang seines Aufenthalts in jener Stadt gemalt und noch ergriffen von den Werken, die er in Venedig gesehen, diese in etwas nachgeahmt habe. Irrig hängt dieses Bild im Städel'schen Kunstinstitut unter denen der italienischen Schule und wird im gedruckten alten Catalog für Giov. Bellini ausgegeben.

3) Wie sehr Bernard van Orley seine Art des Vortrags und des Malens in Italien änderte, beweist unter andern auch ein sehr schönes Portrait einer Dame, welche eine Katze im Arm hält, nun in der Sammlung des Prinzen von Oranien. Es ist schön wie eines von Andrea del Sarto, mit dessen Werken es auch in etwas übereinstimmt.

Joas van Cleeve.

1) In der Gemäldesammlung des Pallastes zu Kensington ist fein und feiner Frau Portrait, Brustbilder. Er hat eine schwarze Kappe auf und ein mit Pelz besetztes Oberkleid an; der Grund ist grün. Diese Portraite sind sehr schön und klar im Ton.

2) Ein anderes Portrait von ihm, Brustbild mit Händen von vorzüglicher Schönheit, besitzt der Graf Spencer auf seinem Landsitze Althorp. Er hat hier einen braunen Bart und den Kopf mit einem schwarzen Barett bedeckt.

Es gibt einen Kupferstich nach seinem Bildniß, welches die Aufschrift hat: Vivebat Antwerpiae in patria 1544, und einen Andern mit: Justo Clivensi, Antwerpiano pictori.

Der Meister

Zum Schluß soll hier noch eines Gemäldes erwähnt werden, welches mit obigem Monogramm gezeichnet, dessen Meister aber unbekannt ist.

Es befindet sich in der St. Salvatorskirche zu Brügge, und scheint, der Behandlungsweise nach zu schließen, aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Es stellt Maria mit dem Christkinde auf einem Throne sitzend dar, und vor ihr kniet ein Bischof in Carmeliter-Kleidung. Die Umgebung bildet eine Landschaft, worin mehrere Darstellungen aus dem Leben der Maria. Die Figuren von $^2/_3$ Lebensgröße sind alle sehr edel in ihrer Haltung und frei von aller Manier in der Zeichnung und dem Ausdruck. Die Färbung ist hell und klar. Möge das darauf befindliche Monogramm, welches man für H. v. P. nehmen kann, zur Entdeckung seines verdienstvollen Meisters führen.

Kunstausstellung zu Paris, im Jahr 1833.

(Beschluß.)

Forster. So wie H. Dupont sich zuvor durch ein Blatt von Herfent ausgezeichnet hatte, so hatte Forster eine Darstellung nach Guerin geliefert. Jetzt stellt er ein Blatt nach dem bekannten Gemälde Gros aus, nämlich König Franz der Erste wie er Kaiser Karl V. die Kirche und das Grabgewölbe zu St. Denis zeigte. Baron Gros hatte eben kein großes Meisterstück der Kunst geliefert, wie denn überhaupt dieser Maler sich

besser zu großartigen Darstellungen, z. B. Schlachten eignet. Indessen hatte er sehr gut das verschmitzte Ansehen des rothköpfigen Karls V. im Gegensatze zu dem ritterlichen und galanten Franz I. dargestellt. Forster hebt in seinem Kupferstiche die hervorstechenden Theile nicht genug hervor, und läßt die andern nicht genug in den Schatten treten, wodurch dieses Blatt etwas Flaches bekömmt. Einige behaupten, da er nicht das beste Muster vor Augen gehabt habe, so liege die Schuld an dem Maler. Vermuthlich haben Beide es zu verschulden, daß der Kupferstich nicht ein Meisterstück geworden ist.

Jazet. Dieser thätige Kupferstecher in Aquatinta-Manier hat sich durch das Stechen nach beliebten Gemälden ein Vermögen erworben. Besonders hat er viel nach Horaz und Carl Vernet gearbeitet. Diesmal hat er 3 Stücke geliefert. Der Cavalcatur, nach Horaz Vernet, die auswandernde Familie des Liederlichen, nach Grenier, wo die leidende Figur der Frau mit dem Kinde und die durch Leidenschaften abgestumpfte Gesichtsbildung des Liederlichen einen sonderbaren Abstich bilden. Das dritte Blatt ist wieder nach Horaz Vernet; es stellt die Beichte eines Räubers dar. Jazets vorige Blätter sind so bekannt, daß es unnöthig ist, sie hier anzuführen.

Lorichon. Ohne eben ein Rafael Morghen zu seyn, wagt sich doch dieser Künstler an die größten Meister der Kunst. Zuvor hatte er ein Blatt nach Correggio geliefert. Diesmal stellt er die Rafaelische Madonna aus, die der Lord von Bridgewater besitzt. Seitdem hat er auch noch einen Ecce Homo nach Tizian geliefert, aber ohne Kraft.

Prudhier, den man nicht mit dem Bildhauer gleichen Namens verwechseln darf, hat nach Ingres Virgil gestochen, wie er August das sechste Buch der Aeneis vorliest. Ingres hat jetzt einen bedeutenden Anhang und Schüler, die sich seines Ruhmes gewaltig eifrig annehmen. Daher hat dieser Kupferstich auch mehr Aufsehen erregt, als er sonst würde gethan haben. Schon im Jahr 1821 hatte Ingres von demselben Kupferstecher sein Gemälde: Raphael und die Fornarina, stechen lassen. Nun hat er diesem auch sein älteres, in der Villa Miollis zu Rom sich befindendes Gemälde: Virgil, Vorleser der Aeneis, stechen lassen. Da aber das Original vom J. 1812 herrührt, als Ingres noch nicht so weit gekommen war als jetzt, und die Steifheit der ältern klassischen Schule nicht abgelegt hatte, so hat er den Kupferstich nach seinem jetzigen Geschmacke verbessert, aber nicht gänzlich, so daß die Livia noch immer etwas steif und bildsäulenartig aussieht, wogegen die Virgilische Figur vortrefflich ist. Camuccini soll von dem Original eine schlechte Abbildung geliefert haben.

Die Menge von niedlichen Vignetten nach Johanno und andern Zeichnern, meistens für neue Schriften bestimmt, müssen wir übergehen, um auch noch ein Wort von den lithographirten Blättern sagen zu können. Dieser sind in Allem 110, manche sind für Prachtwerke bestimmt, als: Histoire du Palais-royal, Voyage pittoresque de la France, an welcher eine Menge von Künstlern arbeiten, Portraits d'illustres Polonais, Habitations des personnages les plus célèbres de France, von Champin, eine sonderbare Vereinigung von Häusern berühmter oder berüchtigter Personen, Cathédrales françaises, von Chapuy; manche lithographirte Darstellungen sind nach neueren französischen Gemälden: so hat Aubry le Comte le Thiers Gemälde: Ludwig Philipp auf dem Rathhause, die schöne Elisabeth nach Girodet, und Childe-Harold nach Dejuine geliefert, so wie das Portrait der Mad. Pasta nach Gérard. Der Portraite findet man hier ebenfalls eine Menge; so hat H. Garnier des Dichters Berauger und des Deputirten Dupont de l'Eure Portraite nach A. Scheffer in Stein gezeichnet; von Gigont sind mehrere Künstlerportraite da. Von Noel verdient die Wasserfüchtige nach Gérard Dow bemerkt zu werden. Manche Ansichten haben das Verdienst einer getreuen Darstellung.

Dg.

Stahlstich.

(Under the Superintendence of the Society for the diffusion of useful Knowledge) The Gallery of Portraits: with Memoirs. London. Charles Knight, Pall-mall east 1833. gr. 8. Vol. I. (Preis 1 Guinee broschirt.) Vol. II. Nro. IX. X. XI. XII. XIII. (Preis jedes Hefts ½ Krone.)

Dies Werk ist eine von den jetzt in England häufigen Buchhändler-Unternehmungen, welche Schönheit mit Wohlfeilheit verbinden. Jeden Monat erscheint ein Heft mit drei Biographien, die dazu gehörigen Bildnisse sind mit großer Vollkommenheit nach werthvollen und authentischen Originalen in Stahl gestochen, und der Text noch überdieß zu Anfang und Ende mit schön in Holz geschnittenen Vignetten versehen, die zum Theil von historischer Merkwürdigkeit sind. Acht Hefte oder 24 Biographien mit eben so viel Bildnissen machen den ersten Band aus; der Inhalt des ersten Bandes ist folgender: Dante, Sir Humphry Davy, Kosciusko, Flaxmann, Copernicus, Milton, James Watt, Turenne, R. Boyle, Newton, Michel Angelo, Moliere, C. J. Fox, Bossuet, Lorenzo di Medici, G. Buchanan, Fenelon, Sir C. Wren, Corneille, Halley, Sully, N. Poussin, Harvey, Sir J. Banks. Die Stahlstiche übertreffen weit Alles, was wir an Kupferstichen in den letzten Jahrzehnten in Deutschland erhalten haben. Ausgezeichnet sind die Bildnisse des

Dante, James Watt, Lor. di Medici, Sir J. Banks, von Wagstaff; S. Humphry Davy, Newton, Harvey, von Scriven; Kosciusko, Turenne, S. Chr. Wren, Sully, v. Holl; Flaxmann, Bossuet, von Woodmann; For, von W. Coof; Fenelon, von J. Thomson; Poussin, von Possel white; und im zweiten Bande: Lord Sommers von T. A. Dean; Buffon, La Grange, von R. Hart; Thomas Moore, von Woodmann; Händel, von Thomson; Tizian, von Holl; Lord Rodney, von Scripen; Rubens, von Possel white.

Bauwerke.

Fürst Metternich läßt sein großes Stammschloß zu Königswart in Böhmen neu einrichten und eine daselbst in einfachem, aber edlem Styl erbaute Kapelle vollenden, welche in Kurzem durch den Erzbischof von Prag geweiht werden soll.

Am 25. Februar d. J. wurde zu Buenos-Ayres der Grundstein zu einer schottisch-presbyterianischen Kirche, der ersten in Südamerika, die dem heiligen Andreas geweiht wird, gelegt. Am 15. Juli in New-York zu einer neuen Universität, und am 23. August in Moskau zu einer katholischen Kirche feierlich gelegt.

Ein noch nicht ganz vollendetes ungeheures Gebäude in Brighton, das sogenannte Antdhäum, stürzte am 30. August mit furchtbarem Getrach ein, ohne indessen einen Menschen zu beschädigen. Es war vor einem Jahr unter der Leitung eines ausgezeichneten Londoner Botanikers, Herrn Phillips, begonnen worden; es bestand ganz aus Eisen, an Gewicht 4 — 500 Tonnen, und seine Kuppel überstieg sogar die der Peterskirche zu Rom um 8000 Fuß Flächeninhalt. Der Bau war schnell vorgeschritten, und das Gebäude versprach eines der schönsten Denkmäler architektonischer Schönheit zu werden. Aber die ungeheuern eisernen Rippen zersprangen in tausend Stücke, und mehrere derselben gruben sich durch die Schwere des Falles von solcher Höhe herab, viele Fuß tief in die Erde hinein. Der Einsturz soll davon herrühren, daß sich in der Kuppel eine zu große Last von Eisen bei sand, die hinabstürzen mußte, als sie nicht mehr von dem Gerüste unterstützt wurde.

Unterm 8. August wird aus Nauplia gemeldet, daß am 1. Januar 1834 Athen als künftige Residenz König Otto's bezogen werden soll, und daß hingegen der Architekt Gutzenstohn nach dem Isthmus von Corinth beordert worden sey, um den angemessensten Platz zur Gründung einer großen Handelsstadt auszumitteln. Die nunmehr aus Griechenland abgezogenen Franzosen haben in den Provinzen, wo sie garnisonirten, die Städte verschönert, Brücken und Straßen gebaut und Gärten angelegt. Die schöne Kaserne in Modon, die Brücke über den Pamisus zwischen Modon und Kalamata, die Straße von Modon nach Navarin und die Festung von Navarin selbst, die sie von Grund aus neu gebaut haben, sind bleibende Denkmale ihrer Gegenwart.

Am 28. September ist die neue Brücke über die Loire bei Cosne eingeweiht und den folgenden Tag zum öffentlichen Gebrauche freigegeben worden.

Der Bau der neuen katholischen St. Petrikirche in St. Petersburg wird nach dem Plan des Hrn. Brüllloff durch den Baumeister Herrn Zollikoffer ausgeführt werden.

Das neue Residenzschloß in Braunschweig, an welchem unablässig gearbeitet wird, ist nun bereits in seinen Grundlagen und Grundgewölben vollendet, so daß in Kurzem der Bau des Erdgeschosses beginnen wird. Um einen festen Boden zu gewinnen zur Aufführung dieses großen Gebäudes, hat ein ganzer Wald von Bäumen — man sagt 5000 — vorher in den Grund eingesenkt werden müssen. Das Ganze wird, wenn es beendigt seyn wird, eines der schönsten Gebäude in ganz Deutschland werden. Die Leitung des Baues hat der Hofbaumeister, Herr Ottmer, der Erbauer des Königstädter Theaters in Berlin. Das Schloß wird aus einem Hauptgebäude und zwei Flügeln bestehen; die Kapelle wird in gothischem Styl aufgeführt. Auch hofft man, daß im neuen Schlosse ein passendes Local für die Aufstellung der Bildergallerie sich finden werde, welche bisher in einigen Sälen des Museums im Zeughause zu sehen war, wo aber der Raum so beengt ist, daß eine große Anzahl von Gemälden noch gar nicht hat aufgestellt werden können. Die Kosten des Baues mit der innern Einrichtung sollen sich indessen auf etwa zwei Millionen Thaler belaufen, was die Vollendung des Ganzen verzögern wird.

Zu Mainz wurde am 21. September das neue Theater eröffnet. Das Haus ist prachtvoll, und, da es sich auch in künstlicher Hinsicht bewährt, überaus zweckmäßig. Gerüste, Decorationen, Maschinen und Ausschmückung kosten die Stadt 300,000 fl. Die ausgezeichnet schönen Decorationen, wahre Kunstwerke in ihrer Art, sind von den Gebrüdern Orth aus dem Württembergischen gemalt.

Der Herzog von Coburg läßt sein Lustschloß Reinhardsbrunn bei Gotha im altdeutschen Style umbauen und einrichten. Das Hauptgebäude, so wie ein Theil des Innern ist bereits vollendet. Der vortreffliche Sandstein des Mauerwerks kommt größtentheils von Seeberg bei Gotha, und die Steinmetzenarbeit ist von Werkleuten aus der Gegend gefertigt. Das Ganze ist nach der Angabe des Baumeisters Eberhard aus Coburg, welcher vorwöhrend dem Bauwerke vorsteht; einige Details sind nach Zeichnungen von Heideloff in Nürnberg. Die vortrefflichen Parkanlagen, welche der Herzog rings um das Schloß hat machen lassen, verschönern diesen Aufenthalt um Vieles, und zeugen, wie das Gebäude selbst, von der großen Einsicht und dem lebendigen Kunstgefühl ihres fürstl. Begründers.

Die Großherzogin von Weimar läßt in dem neuen Flügel ihres Residenzschlosses eine gewölbte Gallerie bauen, welche ganz mit Alabaster aus der Gegend von Eisenach bekleidet wird; die Wände sind von graulicher, die Pfeiler von dunkelrother, mit Grün gemischter Farbe. Beide erst kürzlich entdeckte Arten brechen in großen Stücken und erlauben daher eine sehr schöne vollkommen regelmäßige Zusammensetzung. Diese zur Aufstellung von Kunstwerken bestimmte Gallerie wird unter der Leitung des Oberbaudirektors Coudray in Weimar ausgeführt. Kürzlich ist auch unter der Leitung des Baurathe Steinert daselbst eine Kettenbrücke über die Ilm am Ende des Parks errichtet worden.

Nekrolog.

Am 8. September ist zu Bologna der Professor der Anatomie Dr. Johann Baptist Santorini bei der dortigen Akademie der schönen Künste während einer Sitzung der Akademie an einem Hirnschlag gestorben.

Am 2. Oktober in Ludwigsburg: der Königl. Württembergische Hofbildhauer, Professor von Jopi, gebürtig aus Rom, im 75sten Lebensjahre.

Am 11. Oktober zu Karlsruhe: der Landschaftsmaler und Großherzoglich Hofmaler Ernst Fries aus Heidelberg, 52 Jahre alt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 91.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 12. November 1833.

Das neue Theater in Mainz, gebaut von G. Moller, großherzogl. hessischem Hofbaudirektor.

Mit Erwartung sah man bisher der Vollendung des Schauspielhauses in Mainz entgegen, und die nun begonnenen Vorstellungen berechtigen jeden Freund der Künste zu einem Urtheile über dieses neue architektonische Werk. Im Voraus hatte sich die allgemeine Stimme in Mainz außerordentlich vortheilhaft für dieses Gebäude ausgesprochen, und der Erfolg hat nun alle Erwartungen mehr als gerechtfertigt. Es wäre zu wenig gesagt, wollte man behaupten, daß Moller nur die Erfahrungen, welche er bei dem früheren Baue des Theaters in Darmstadt gemacht hat, mit Einsicht und Vortheil zu benutzen gewußt hätte, denn das neue Theater in Mainz unterscheidet sich wesentlich von jenem ersten, und dürfte wohl unter allen neueren Theatern Deutschlands eines der vorzüglichsten seyn.

Wenn die Schöpfungen jeder Kunst in ihrer Erscheinung durch den Zweck bedungen werden, und die Kompositionen der Architektur vorzugsweise aus dem Grundrisse hervorgehen, der die Bestimmung eines Gebäudes zuerst ausspricht: so wird sich nicht leicht eine Theater-Construktion denken lassen, welche mehr aus dem Bedürfnisse hervorgegangen wäre, als die des obengenannten Baues. Zwei Haupttheile, Bühne und Parterre, bestimmen durch ihre nothwendige Form die Ausdehnung des Gebäudes, welches in zwei Flügeln die geräumigen und geschmackvollen Haupttreppen enthält, die eben so schön als nützlich ihrer Bestimmung entsprechen.

Keine gelogene Architektur, kein griechisches Portal, keine überflüssige Façade zeigt sich hier als fremder Schmuck, sondern nur in der eigenen Gediegenheit beurkundet sich die Schönheit der Erfindung.

Die Hauptansicht des Theaters bietet einen Halbzirkel, der durch die Form des Parterres bedungen ist, mit drei Etagen geschmackvoll gezierter Bogenfenster und einem fortlaufenden Balkone, der den davorliegenden Platz beherrscht. Gegen die Größe des Umfangs des Gebäudes überrascht die Weite des innern Raumes, und wenn es ein hauptsächliches Verdienst des Architekten ist, durch eine glückliche Eintheilung die Räume möglichst groß zu erhalten, so hat sich hier Moller durch eine höchst originelle Anordnung alle Ansprüche auf unsere Anerkennung erworben. Das schon bedeutend steigende Parterre ist durch zwei Reihen von Logen umschlossen, welche amphitheatralisch hinter demselben aufsteigen, ohne durch Säulen getragen zu seyn, und gewähren dem Blicke die freie Uebersicht bis zur hinteren Begrenzungsmauer, auf welcher sich oben eine Colonnade befindet, welche die Decke trägt, und zwischen welcher zwei Galerien für Zuschauer angebracht sind. Auf den Seiten, wo man von diesen Galerien nicht mehr ungehindert in die Scene sehen könnte, verwandeln sich die Säulen in Pilaster, in deren Mitte, in zwei Nischen, die Statuen der Melpomene und Thalia, als der hier gefeierten Göttinnen, bestimmt sind.

Mit Recht gedachte der Architekt der Musen, und der heitere Ueberblick, den das Ganze in jedem Punkte des Theaters gewährt, erinnert an das öffentliche Leben der antiken Theater. Es ist vielleicht das größte Verdienst Mollers, daß er uns zu der antiken Form zurückgeführt und durch eine so glückliche Auflösung aller Schwierigkeiten gezeigt hat, wie sehr diese Form auch den Anforderungen einer verschiedenen Raumeintheilung entsprechen kann. Doch nicht unmittelbare Nachahmung der Alten zeigt sich hier dem forschenden Blicke, sondern das Erkennen und Betreten des gleichen Weges, den jene gingen, um für ihren Zweck die besten und schönsten Mittel zu wählen. Die gemeinschaftliche Erheiterung, welche die Künste dem Leben gewähren, spricht sich hier deutlich als Bestimmung aus; keine abgeschlossene Logen, worin sich der enge Kreis des täglichen Lebens wiederholt, selbst keine trübende Säulchen oder Pfeiler trennen die Zuschauer, welche ein gleicher Zweck hier vereint, und frei streift der Blick über die ganze Versammlung.

Die Heiterkeit, welche das Theater dadurch gewinnt, ist nicht der größte Vortheil dieser originellen Komposition; außerordentlich sind die Wirkungen derselben für die Akustik, kein hämischer Widerhall stört die Kunst des Sängers, kein überflüssiger Zierrath verschluckt die Stimme der Musik, frei und harmonisch tönt der Gesang, und die Stimmen früher gekannter Sänger scheinen an Kraft gewonnen zu haben. Künstler und Publikum wünschen sich Glück zu dieser harmonischen Einheit, und die schöne, wohlberechnete Form des Theaters, welche dem Auge eben so günstig ist als dem Ohre, rechtfertigt den Ruf des Architekten.

Die innere Verzierung erinnert an das heitere Pompeji; lebhafte Farben zieren die Decke und die Wände des Theaters, und mit Wohlgefallen ruht in den Zwischenakten das Auge auf der Flora von Mainz in der heiteren Umgebung, während ungestört bei der Vorstellung der Blick in's Innere der Scene dringt. Ein mildes Blau bildet die Felder zwischen den Säulen des Proscениums, und mit lichten Ornamenten und Vergoldungen geziert, lassen sie anspruchlos und ungestört den Blick in die Scene gleiten; eben solche Felder mit Ornamenten bekleiden den vordern Theil oder die Brustwehre der Logenreihen, in denen selbst sich das lebhafteste Farbenspiel bewegt. Die hintere Mauer, welche als eigentlich konstruktiver Theil durch den Eindruck der Solidität die darausstehenden Säulen rechtfertigen mußte, konnte durch keine architektonische Ornamente geziert seyn, selbst nicht durch gemalte, sobald sie Reliefs vorstellten, und so hat der Architekt sehr sinnreich durch eine mit den Bänken übereinstimmende, hochrothe Draperie diesen Theil bekleiden lassen, auf welchem das Auge angenehm ruht, und auf diese Art ist noch die Täuschung reicher Ausstattung mit der Konsequenz der Festigkeit vereint. Hinter dem Gange, welcher die Logen des ersten Ranges verbindet, befindet sich eine halbrunde Galerie (Foyer), welche von einer Haupttreppe zur andern führt und den eleganten Versammlungsplatz der Zuschauer in den Zwischenakten oder den kleinern Kreis der Belustigungen des Carnevals ausmacht. Dieser längere Spaziergang, verbunden mit dem Balkone, gehört mit zu den schönsten Eigenthümlichkeiten des Mainzer Theaters. Die erleuchteten Fenster dieser runden Façade gewähren für den Vorübergehenden einen erfreulichen Anblick, und das Ganze trägt das Gepräge eines Gebäudes, welches eben so zur Bildung des Geschmackes, des Herzens und der Sittlichkeit, wie zur Erheiterung bestimmt ist.

Mainz, im Oktober 1835.

F.

Archäologie.

1. Antike Bildwerke, zum ersten Male bekannt gemacht von Eduard Gerhard. 1 Centur. III. IV. Heft. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1830.

2. Monuments inédits d'Antiquité figurée grecque, étrusque et romaine, recueillis pendant un voyage en Italie et Sicile dans les années 1826 et 1827, par M. Raoul-Rochette. Deux Volumes in-folio. Imprimés par autorisation du Roi à l'imprimerie royale avec 200 planches. III et IV livraisons. A Paris chez l'auteur, à la bibliothèque du Roi et chez les éditeurs Dufour et C. 1828.

(Vergl. die Anzeige der ersten Hefte beider Werke im Kunstbl. 1829. Nr. 54 f.)

Das dritte Heft von Gerhards Bildwerken liefert eine Folge von Mysterienbildern, deren oft schwer zu ergründende Bedeutung auch nach den kurzen, aber scharfsinnigen und gelehrten Andeutungen in dem Inhalts-Verzeichniß noch nicht einer ganz geläufigen Auffassung fähig ist. Wir wagen nicht, dem gelehrten Vers. des Prodromus vorzugreifen und der Erklärung auch nur eine erläuternde Auseinandersetzung beizufügen, und halten uns im Allgemeinen an seine eigenen Worte, der Zeit und seinen vielversprechenden Bemühungen das Weitere in dem Verständniß der hier gleichsam neuentdeckten Welt überlassend.

Taf. XLI. 1 — 3. Gottheiten von Samothrace: Dionysos, Kora und Hermes (nach Mnaseas), Apollo, Venus und Amor (von Plinius unter dem Namen Venus, Phaethon und Pothos angeführt). Dreiseitige Herme mit den entsprechenden Reliefdarstellungen am Fuße derselben, aus der Sammlung Ebablois in das Vaticanische Museum gekommen, ungefähr vier röm. Palmen hoch. Vergl. Kunstblatt 1823, S. 211, und die Erläuterungen des Herausgebers im Prodromus zu Taf. X. Anm. 23, nebst den Stammtafeln Pelasgischer Götterpsteme, ebend. S. 115.

4. Bacchus und sein Satyr, ueben einer Herme des Bacchus Sabazios in dem Frontispiz eines Reliefs des Museo Chiaramonti, Nr. 499. Hoch 4 Palmen 7 Zoll, breit 3 Palmen 11 Zoll. Die Restaurationen sind vom Herausgeber und finden sich nicht am Original.

Taf. XLII. Mysteriengottheiten auf drei zusammengehörigen Basreliefs am Pavillon des Palastes Colonna in Rom. Figuren in Lebensgröße: 1) Hermaphrodit und Amor, der als Mysteriengenius die

Herme eines bärtigen Bacchus bekränzt; auf der andern Seite die Statue der Libera. Dieses Relief ist von Montfaucon Antiq. Expl. Suppl. Tom. I. p. 88, aber ohne Angabe des Orts und der Erklärung herausgegeben. S. Prodromus Taf. II. Anm. 88. 2. Satyr vor der Herme des Pan auf einer Syrinx spielend. 3. Jugendlicher Bacchus zwischen den Bildern des Pan und der Telete oder irgend einer ähnlichen Mysteriengöttin.

Taf. XLIII. Libera auf einem Thron, umgeben von anderen Mysteriengottheiten, Hermes und Telete, Athene, Artemis und Aphrodite. Vasengemälde des Hrn. Pacileo zu Neapel. Die Restaurationen, die sich nicht am Original finden, sind vom Herausgeber.

Taf. XLIV. Libera an dem Meere geboren und von einem Schwan emporgetragen; über ihr schwebt Eros, zu beiden Seiten ein Satyr (der eine restaurirt) und eine weibliche Figur. Vasengemälde im Besitz der Gr. von Ingenheim. Die beträchtlichen Restaurationen, die sich nicht am Original finden, sind vom Herausgeber.

Taf. XLV. 1. 2. Pan und die Horen, Dionysos, Libera und Thyasoten, Relief eines marmornen Kraters im königl. Museum zu Neapel, herausgegeben von Gargiulo.

3. Dionysos, Pan und die Horen, Relief eines ähnlichen Kraters im Campo Santo zu Pisa, herausgegeben von Lasinio. (Sculture del Campo Santo 61.)

Taf. XLVI. 1. 2. Apollo und die Grazien, alterthümliches Gemälde auf einer Vase in der Sammlung des Barons von Koller, jetzt in Berlin.

3. 4. Minerva auf einem Viergespann, von Thyasoten umgeben, ähnliches Gemälde auf einer Vase aus derselben Sammlung.

Taf. XLVII. Herkules und Methe, Gemälde auf einer Vase, die sich im Jahre 1825 zu Neapel befand.

Taf. XLVIII. Telete und Dionysos von Satyrn umgeben, Vase der Kollerschen, jetzt königlich preußischen Sammlung.

Taf. XLIX. Telete zwischen zwei eingeweihten sitzenden Frauen. Vase derselben Sammlung.

Taf. L. Weihe einer Frau und eines Mädchens. Vase derselben Sammlung.

Taf. LI. Weihe eines Kindes. Vase im Besitz des Hrn. Gargiulo zu Neapel.

Taf. LII. Weihe eines Jünglings. Vase desselben Besitzers.

Taf. LIII. LIV. LV. Reinigungen durch Luft. S. Panofka Museo Bartoldiano, pag. 120 sq. LIII. Bretschaukel, Vasengemälde des Hrn. Catalani zu Neapel. LIV. Strickschaukel, Vasengemälde im Besitz des Hrn. Rogers in London. LV. 1. 2. Strickschaukel, Vase im Museum Bartholdy, mit der vorigen herausgegeben von Millingen. Uned. Monum. fasc. VII. pl. 30.

Taf. LV. 3. 4. In kniender Stellung schwebender Amor mit der Mysterienbinde. Vase im Besitz des Hrn. Gargiulo.

Taf. LVI. 1. Horizontal schwebender Amor mit einem Kaninchen. Rückseite derselben Vase.

2. 3. Silenopappos, d. i. ein ganz behaarter hier auf allen Vieren kriechender Silen; Graffito auf einem Bronzehelm im Museum Bartholdy. S. Panofka Museo Bartold. p. 56 sq.

LVII. 1. Krieger, wovon einer den Kopf eines Silen auf dem Schilde trägt. Vase des Caval. Saraveſi zu Neapel.

2. Mystische Ceremonie vor einer Blume. Unedirte Vase aus der Tischbein'schen Sammlung, mitgetheilt durch Hrn. Hofrath Thiersch.

LVIII. Siegreicher Eitharöde: auf der Rückseite die Einweihungsgöttin. Vase, in der Nähe von Girgenti gefunden, und herausgegeben von Hrn. Politi.

LIX. Mysterien- und Hochzeitgötter, viele und mannigfaltige Figuren mit einzelnen Inschriften, zu deren Verständniß aber diese Bezeichnung des Herausgebers kaum hinreichend seyn möchte. Vase in der Bibliothek des Klosters S. Martino zu Palermo, herausgegeben von Hrn. B. Deuti (Illustr. di un Vaso Greco-Siculo. Palermo 1823. 4.) S. Kunstblatt 1824. Nr. 49. 1825. Nr. 19, S. 75.

LX. Libera, von Victorien umgeben. Berühmter goldener Kranz, in einem griechischen Grabe mit den Vasen zu Canosa gefunden; mit diesen und den übrigen Alterthümern aus der Sammlung der Madame Murat, jetzt im Besitz Sr. Maj. des Königs von Bayern. S. die Erläuterungen des Hrn. Avellino in der Memorie della R. Accademia Ercolanese. Vol. I.

Die Abbildungen des vierten Heftes geben mehr das Privatleben an, und die einzelnen Darstellungen sind von dem Herausgeber folgendermaßen bestimmt worden:

Taf. LXI. Prometheus. Sarkophag in der Gegend von Pozzuoli gefunden, jetzt im königl. Museum zu Neapel. S. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke I. Marmorbilder Nr. 179. Breite 8 neap. Palmen. Höhe 3 Palmen.

Taf. LXII. 1. Psyche, verstümmelte aber schöne Statue im königl. Museum zu Neapel, nach einer Zeichnung in der Sammlung des Hrn. Gargiulo. Höhe 3 neap. Palmen.

2. 3. Spiele des Amor und der Psyche. Wandgemälde im Pantheon oder Cäsareum zu Pompeji, jetzt fast zerstört.

Taf. LXIII. 1. Fackellauf, zwei Figuren mit runden Schilden; schwarzes Musaik in der Villa Albani in

der Indicas. antiquaria. Nr. 253. als Musaico con duo incendiarj bezeichnet.

2. Opferzug. Fragment eines Basreliefs im Museum Chiaramonti. Höhe 3½ Palmen

Taf. LXIV. Hausaltar (Lucerna Larum) mit Darstellung der Laren. Terracotta im Mus. Bartholdy. S. Panofka, Mus. Bart. p. 152 sq. Gr. d. Orig.

Taf. LXV. Kinderspiele. Sarkophag zu Ostia gefunden, jetzt im vatican. Museum. Breite 4 Palmen 10 Zoll. Höhe 1 P. 10 Z. S. Kunstbl. 1825. S. 236.

Taf. LXVI. Unterricht im Tanz. Vase des Hrn. Garginlo zu Neapel.

Taf. XLVII. Palästriken. Vase in der Kollerschen, jetzt königl. preuß. Sammlung.

Taf. LXVIII. 1. 2. Discobolus. Vase des Hrn. Catalani zu Neapel.

(Die Fortsetzung folgt.)

Neue englische Kupferwerke.

1. Valpy's National Gallery of Painting and Sculpture. Enthält Gemälde der Nationalgalerie und Sculpturen aus dem britischen Museum; Stahlstiche in Oktav, mit kurzem Text zu jedem Blatt. Erscheint in monatlichen Heften, jedes mit zwei Kupfern, zu dem Preis von 2 Sch. 6 Pf. Das Ganze soll in 18 monatlichen Lieferungen beendigt seyn. (Die Stiche der ersten Hefte sind rein und zierlich, doch ohne höheres Verdienst.) London, bei A. J. Valpy, Red Lion-court.

2. Byron Gallery, die 6te Lieferung, womit dies Werk geschlossen ist, enthält das Bildniß des „Mädchens v. Athen" Theresa Macri, nach Cockerell und Chalon von Rnall gestochen; ferner Scenen aus dem Korsar, der Braut von Abydos, Sardanapalus und der Insel. Preis sehr Resheilung 4 Sch. 6 Pf. London, bei Smith d. Aelt. u. Cornhill.

3. Batty's Views of the principal cities of Europe. Ansichten von Oporto, Lissabon, Brüssel, Antwerpen, Amsterdam, Rotterdam, Edinburg, Gibraltar, nach Zeichnungen von Batty gest. von Pye, Coote, Goodall, Miller, Le Keux, Wallis rc. 1 Bd. London bei Moon, Boys und Graves, Pall Mall. 1. Bd. 8. Preis 4 Pfd.

4. Coney's Ancient Cathedrals, Hotels de ville, Town-Halls and other public Buildings of celebrity in France, Germany and Italy. Nach Zeichnungen von Coney. London, bei demf. 1r Bd. Imp. Fol. Preis 10 Pfd.

5. Landseer's Animals from the zoological gardens. Enthält 61 charakteristische Skizzen nach Thieren des zoologischen Gartens, gez. und gest. v. Landseer, mit Erklärungen von John Henry Barrow Esq. London, bei demf. 1r Bd. in 4. Preis 3 Pfd. 3 Sch. 6 Pf.

6. Turners Views in England and Wales, mit Erklärungen von H. E. Lloyd Esq. London, bei demf. 2 Bde. 4. Preis 1ü Pfd. 10 Sch. Die 4te Lieferung, oder die 1ste des 2ten Theils ist angegeben. Sie enthält Fly Cathedral, Bienheim, Upnor Castle in Kent, Langharne Castle in Caermarvenshire.

7. Swan and Fleming's Select Views of the Lakes of Scotland. Part. XI, enthält Loch Arden, Loch Dig und Invergarry Castle, und Loch Ness. London, bei demf. Preis 5 Sch. 6 Pf.

8. Major's Gallery of Pictures, with Descriptions, Dissertations etc. by Allan Cunningham. Der erste Band mit 56 Blättern ist vollendet. Das Ganze soll aus 3 Bänden bestehen. Jeder Band besteht aus 12 Nummern in 8., jede zu 2 Sch. 6 Pf. London, John Major 50 Fleet-Street.

Rußland.

Ein vom 1. Jan. 1834 an erscheinendes Journal des Ministeriums des öffentlichen Unterrichts soll auch die Fortschritte der Kunst im Inlande darstellen und Nachrichten über die merkwürdigsten Erscheinungen und Anstalten derselben im Ausland aufnehmen.

Neue Bücher und Kunstsachen,

welche 1833 im Verlage von Duncker und Humblot in Berlin erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen sind:

Hirt, A., die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. gr. 8. 2 Thlr.

„Dieses Werk gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten in diesem Fache, und empfiehlt sich besonders durch die Klarheit der Thatsachen, einfache fassliche Darstellung derselben, und ungewöhnliche Kenntniss der alten Denkmäler, allen Freunden der alten Kunstgeschichte. Namentlich möchten diejenigen, welche eine Hauptübersicht der alten Kunstgeschichte sich klar zu vergegenwärtigen wünschen, dieses in keinem uns bekannten Werke so leicht und gründlich zugleich erreichen." (Museum 1833. Nr. 32.)

Studien, hyperboreisch-römische, für Archäologie. Mit Beiträgen von K. O. Müller, Th. Panofka, Otto B. v. Stackelberg, F. G. Welcker. Herausgegeben von Eduard Gerhard. Erster Theil. gr. 8. 2 Thlr.

Inhalt: 1. Grundzüge der Archäologie; von Ed. Gerhard. — 2. Ausgrabungsberichte; von Ed. Gerhard und Th. Panofka. — 3. Deimos und Phobos; von Th. Panofka. — 4. Ueber das Zeitalter des Gitiades; von F. G. Welcker. — 5. Die erhobenen Arbeiten am Friese des Pronaos vom Theseustempel zu Athen, erklärt von K. O. Müller. — 6. Der gefesselte Herakles; von Th. Panofka. — 7. Die Himmelfahrt des Herakles; von F. G. Welcker. — 8. Theseus und Antiope; von dems. — 9. Die Enkaustik; von dems. — 10. Die Hermes-Grotte bei Pylos; von K. O. Müller. — 11. Epigraphisches; von Th. Panofka.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinckel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Neunzehntes Heft: Sechs Entwürfe zu einem Denkmale Friedrichs des Grossen. Preis 3 Thlr.

— — **Zwanzigstes Heft: Sechs Entwürfe zu der jetzt in Berlin im Bau begriffenen allgemeinen Bauschule.** Preis 3 Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 92.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 14. November 1833.

Polnische Kunstsachen.

Auch die Künstler des Nordens zeigen sich in unserer jetzigen produktiven Kunstzeit regsam durch ihre Werke, und es ist höchst erfreuend, daß gerade da, wo politische Stürme die Gemüther bewegt haben und Viele durch herbe Erfahrungen sich gedrängt finden, der freundliche Genius noch gegenwärtig bleibt, um das stille und beruhigende Licht geistiger Ausbildung zu nähren und zu erhalten.

Herr Anton Oleszynski, *) ein talentvoller Zeichner und Kupferstecher, aus Polen gebürtig und gegenwärtig in Paris unter vielen seiner Landsleute lebend, hat es unternommen, eine Reihenfolge der merkwürdigsten Scenen der polnischen Geschichte, Bildnisse berühmter Männer aller Klassen, Fac Simile's, Miniaturen aus alten Manuscripten und sonstige Merkwürdigkeiten durch Zeichnung und Grabstichel, theils nach seinen eigenen Erfindungen, theils nach anderen, und besonders nach ältern polnischen Kunstwerken zu vervielfältigen. Der Künstler wählte verschiedene Größen der Platten zu seinen Arbeiten, die aber auf gleichgroßem schönem Papier im Folioformat ein schönes Ganze bilden. **)

Die Bearbeitung der Blätter selbst empfiehlt sich in verschiedenen Manieren, sowohl durch einen kräftigen, auch zum Theil äußerst zarten Grabstichel, mit Anwendung der kalten oder trockenen Nadel, als durch eine geistreiche Aetzarbeit. Mehrere Blätter sind sehr für den Effekt ausgeführt, andere nur einfach und fast im Umriß behandelt; vorherrschend zeigen sich jedoch immer Zeichnung und Ausdruck besonders in den Köpfen; auch in mehreren historischen Scenen, wo es darauf ankam, die Bildnisse der darauf handelnden Figuren wiederzugeben, sind diese selbst in dem kleinen Maaßstab sprechend dargestellt.

Der Künstler hat unter oder über jedem Blatt den Inhalt des Gegenstandes mit höchst merkwürdigen Notizen in polnischer und französischer Sprache in kleiner Schrift angedeutet, und jedes Blatt aus reinem Patriotismus verschiedenen ausgezeichneten Männern oder Frauen seines Vaterlandes geweiht.

Das erste Heft, welches 59 Blätter enthält, liegt vor uns, und wir theilen den Kunstfreunden einiges Einzelne daraus mit.

Das Frontispiz enthält den polnischen weißen Adler nach einer Skulptur der Kapelle des Herzogs Jagello zu Krakau, worüber die Namen Kosciusko, Dombrowsky und Poniatowsky sich befinden. Als Ex voto folgt hierauf ein gekrönter Engel, entnommen aus Edelinck's nach Le Brun gestochenem Blatt: Le Christ aux Auges. Dieser Gegenstand ist hier als Denkmal auf den Erzbischof von Warschau Joh. Paul Woronicz gegeben.

Hierauf finden wir eine Reihe der merkwürdigsten Ereignisse aus der so thatenreichen polnischen Geschichte, wo aber an Scenen des Heldenmuths und der Größe oft auch Gräuel sich anschließen. Bemerkenswerth sind darin: 1. Constantin Ostrogsky fordert in Gegenwart des Königs Sigismund einen Ritter zum Zweikampf. — 2. Die grausenerregende Scene, wo der unglückliche Wisniowiaki bei Konstantinopel an einem eisernen Haken an den Rippen aufgehangen, durch den Pfeil eines Muselmannes sein Leben endet. *) 3. Die Scene zwischen Steph. Czarniecki und der gefangenen Gattin des Schwedischen Feldherrn. — 4. Die Einsegnung des kühnen Marcus Jaromowski mit der schönen Katharina zu Rom durch Papst Paul III. nach einer Zeichnung des berühmten della Bella. — 5. Das Gastmahl, welches der reiche Krakauer Bürger Wierzinck bei der

*) Vergl. Kunstbl. 1833. Nr. 63. S. 252.

**) Die Blätter führen die Ueberschrift: Rozmaitosci Polskie.

*) Der Pfeil soll sich noch in Pulawy in der schönen Sammlung der Alterthümer befunden haben.

Hochzeitsfeier der Eukelin Casimir des Großen mit Kaiser Karl IV. ausrichtete, und wo er den erlauchten Gästen, die er bewirthete, ein Geschenk von 100,000 Dukaten machte. — 6. Schön und ein wahrhaft Rembrandtsches Blatt von großer Wirkung, die Scene, wo der polnische Arzt Joseph Struß, berühmt durch die Lehre über den Puls, dem türkischen Kaiser Soliman II. das Leben rettet. — 7. Interessant und wegen seinen Figuren komisch ist die allegorische Scene, wo der Zwerg Krasowski an Heinrich von Valois Krone und Scepter Polens überreicht. *) (Nach einem alten in Schlesien aufgefundenen Gemälde.) — 8. Die Ehrenrettung der Königin Hedwig von Polen im Jahr 1400 in Gegenwart von 12 Rittern, und die Bestrafung des Verläumders Gniewocz, welcher einem Hunde gleich unter dem Tisch zu bellen verurtheilt ward. Endlich muß uns Deutschen auch 9. eine Scene des polnischen Faust willkommen seyn, der dort unter dem Namen Faustus Twardoski vorkommt. Der Gegenstand ist nach einem in Marseille aufgefundenen alten Bilde und mit schönen sinnbildlichen Randverzierungen in Moritz Retzsch's Manier umgeben.

Die Folge der alterthümlichen Werke zeigt uns Mehreres, was uns für die Geschichte der zeichnenden Kunst in Polen bisher unbekannt war. Dahin gehören die in ganzen Figuren dargestellten polnischen Frauen, welche früher Künste und Wissenschaften beschützten; das Bild des Bischofs St. Adalbert Wojciech (gegen 929) mit dem Gesang: Ho Spo Dij etc., oder Domine miserere etc., und unten die Gruppe der fünf berühmten polnischen Musiker und Sänger, H. Finck, Kapellmeister Königs Alexander in Polen gegen 1500. Diomedes Caton, berühmter Sänger bei Stanisl. Kotska. — Jak. Niderland, berühmter Musiker und erster Violinspieler Sigismunds III. — Edr. Elabon, berühmter Sänger aus Italien am Hof Batory's und Zamoyski's und Ant. Fluvio, berühmter Sänger aus Friaul, welcher in Diensten des Königs Sigismund III. war. Auf diesem Blatt ist zugleich eine kleine Abhandlung über die Musik in Polen, welche von früher Zeit her dort in großer Achtung stand.

Als Fac Simile's und Kopien nach Alterthümern in Polen gehören mehrere reich verzierte Initialen nach Miniaturen aus Manuskripten und Missalen hierher, so wie andere Denkmäler, z. B. das von Leo Sapieha, dann die drei Bildnisse des unglücklichen Moscowiters Dimitri, seiner Frau Marpna und des Woywoden Mniszek, welche am Tage ihres Hochzeitfestes 1605 vom Volk ermordet wurden. Auch das des Cosaken-Hetmans Bogdan Clemielnicki zur Zeit Casimirs. Unter den Bildnissen in verschiedenen Größen und von verschiedener Ausführung, da einige höchst vollendet, andere nur leicht radirt und wieder andere in der so einfachen mit nur einer Taille ausgeführten Claude Mellan'schen Manier gearbeitet sind, bemerken wir besonders: Thomas Treter (geb. 1550), Geheimschreiber der Königin Anna Jagello und berühmt auch als Kupferstecher, indem er 100 Bl. der Schuhheiligen Polens in Claude Mellan's Manier in Kupfer stach. — Martin de Leopol, Musikus beim König Sigismund. — Wencesl. Szamotorski, berühmter Dichter und Musiker zu Krakau. — Simon Czechowicz, berühmter Maler und Schüler von Carlo Maratti. — Franz Lerici, (ganze Figur) Benedictiner-Mönch, welcher, als er nach Rom kam, um Theologie zu studiren, von Raphael Sanzio'd und Michel Angelo's Werken so begeistert wurde, daß er sich zum Maler bildete und bei seiner Rückkehr in's Vaterland viele Kirchen mit seinen Arbeiten ausschmückte.

Als höchst ausgeführt unter den Bildnissen nennen wir das von Kosciusko, ferner das des Rectors der Universität zu Wilna, Sniadecki, dann im kleinen Format das von Poniatowski, Dombrowski, des Generals Kniaziewicz, Joseph Kimbar, Deputirten in Grodno 1793, und vieler anderen berühmten Männer.

Den Sammlern von Handschriften dürften endlich die zwei Tafeln mit den sehr täuschenden Fac Simile's berühmter Polen älterer und neuerer Zeit nicht unwillkommen seyn, wobei sich auch unter den Theilnehmern an den letzten politischen Ereignissen die von Lafayette als polnischen Nationalgardisten befindet. Eben so merkwürdig ist auch für die Musik das von Ignaz Krasicki und Sabinski bearbeitete Volkslied: Swieta mitosci Kochanij etc., mit französischem Text: Amour sacrée de la douce patrie, etc.

Es wäre zu wünschen, daß der Künstler manchen Gegenständen ein größeres oder vielmehr mit den andern gleiches Format gegeben, auch die Unterschriften etwas deutlicher bezeichnet hätte. Im Ganzen können wir aber dieses neue Kunstprodukt jedem Sammler von Novitäten empfehlen und den Künstler zur Fortsetzung aufmuntern.

Frenzel.

*) Der Zwerg Krasowski soll zur Zeit Carl IX. in Paris gewesen seyn und bei seiner Rückkehr in Polen den Enthusiasmus für Frankreich durch seine Erzählungen erhöht haben.

Archäologie.

1. Antike Bildwerke — von Eduard Gerhard. 1 Centur. III. IV. Heft.
2. Monuments inédits — par M. Raoul-Rochette. III et IV livr.

(Fortsetzung.)

Taf. LXVIII. 3. Faustkämpfer. Statue im Palast Gentili zu Rom. Lebensgroß.

Taf. LXIX. Diadumenos. Statue im Palast Farnese zu Rom. Lebensgroß.

Taf. LXX. Jäger, eher Opfernde, von denen der vorderste ein Schwein trägt, während der dritte mit Laterne und Reißigbündel nachfolgt. Vase des Hrn. Rainone zu S. Agata de' Goti.

Taf. LXXI. Gastmahl. Vase zu Girgenti gefunden und herausgegeben von Hrn. Politi.

Taf. LXXII. Ländliche Festspiele. Vase des Hrn. Rainone zu St. Agata de' Goti.

Taf. LXXIII. Römische Schauspiele. Vase ebendaher.

Taf. LXXIV. Römische Vermählungsscene. Großer Sarkophag im Hofe des Belvedere im Vatikan.

Taf. LXXV. 1. Todtenopfer. Basrelief in gebrannter Erde, nach einer Copie, die sich bei Hrn. Fraticelli, Kaufmann in Rom, befand. Das Original ist etwa um die Hälfte größer als die Zeichnung.

2. Vermählung und Grabes-Pforte. Großes Sarkophagrelief, eingelassen in die Mauer des Belvedere.

Taf. LXXVI. 1. Grabesabschied. Basrelief, gewöhnlich Protesilaos und Laodamia genannt, in der Galerie der Ariadne im Vatikan. Höhe 3 römische Palmen.

2. Todtenmahl. Basrelief aus Griechenland gebracht, einem Privatmann in Rom gehörig.

Taf. LXXVII. Genien des Todes und der Todten. 1. Hermes einer Frau mit dem Genius der Verstorbenen im Relief im Casino des Pirro Ligorio im Garten des Vatikans. Lebensgroß. 2. Genius eines Verstorbenen mit der Grabesinschrift. Statue aus der Sammlung des Grafen von Ingenheim, in das königliche Museum zu Berlin übergegangen. Breite 2 Palmen 3 Zoll. 3. Amor, Todesgenius, auf eine Psyche tretend. Fragmente einer Gruppe im Magazin des Vatikans. H. 5 P. Br. 3 P. 10 Z.

Taf. LXXVIII. 1. Wagenrennen, ein Mann sucht die vier Rosse im stärksten Lauf aus allen Kräften anzuhalten. 2. Ein Stier von zwei Löwen zerfleischt. Reliefs in gebrannter Erde, ungefähr dreimal so groß als die Zeichnung, von gleicher Größe und Ausführung; 1825 im Besitz des Hrn. Sargiulo zu Neapel. Sie finden sich öfters wiederholt und gehörten wahrscheinlich zum Fries eines Grabes.

Taf. LXXIX. 1. Zähmung von Löwen. Fragment eines Sarkophags auf der Treppe der Villa Miollis auf Monte Cavallo, über 1 P. hoch. 2. 5. Löwen im Kampf, das heißt zwei Löwen, zu beiden Seiten einer arabeskenartigen Verzierung, jeder ein Thier, was den Kopf eines Ebers und den Leib eines Widders zeigt, zerreißend; hinter dem einen sieht man einen bärtigen Mann, hinter dem andern einen Knaben. Sarkophag der Villa Miollis, über 15 P. hoch.

Taf. LXXX. 1. Hirsch, von einem Panther und einem Eber (?) zerfleischt. Graffito in Bronze, aus der Sammlung Bartholdy. 2. Umzäunung eines Gartens mit Kämpfen eines Wolfs und Ebers, Stiers und Bären, einer Hündin und eines Löwen. Basrelief eines Tischfußes im Museo Chiaramonti. Br. 4 P. 9 Z., H. 4 P. 7 Z.

Auch diese vorläufige Angabe der in dieser Sammlung vereinigten Vorstellungen zeigt von der Besonnenheit und der Umsicht, mit welcher diese Unternehmung angelegt und ausgeführt ist. Eine Menge bedeutsamer Züge der mythischplastischen Anschauung des Alterthums, welche nach oben und unten Licht über so viele oft sehr räthselhafte, noch öfters aber ganz übersehene Erscheinungen verbreiten, treten erst so mit einer Bestimmtheit hervor, welche allein zu weitern Untersuchungen auffordern kann. Auch die durchaus anspruchslose Weise, mit welcher sie dem Publikum übergeben werden, ist zu loben, nach der eine scharfe Bestimmung des oft noch zweifelhaften Gegenstandes wenigstens möglich macht, ihn beim Namen anzusprechen, und wenn es auch in vielen Fällen recht wünschenswerth erscheint, eine Erklärung zu besitzen, so würde es doch unbillig seyn, etwas von einem Einzelnen zu verlangen, was der ganze Umfang der Wissenschaft vielleicht erst bei glücklich fortschreitender Entwickelung zu geben im Stande ist. Daß dies Werk übrigens zu denen gehört, welche Jeder, der sich mit dem Alterthum nur etwas mehr als aus einer einseitigen Lektüre der Schriftsteller bekannt machen will, kennen und besitzen zu müssen im Voraus überzeugt seyn kann, brauchen wir kaum noch hinzuzufügen, wenn wir voraussetzen dürfen, daß der viel umfassende Plan, den der Herausgeber verfolgt, Allen hinlänglich bekannt ist. Da die Zeit gekommen ist, wo die Archäologie als Wissenschaft nicht mehr von den Zweigen einer gründlichen Disciplin ausgeschlossen werden kann, so muß es allen Bibliotheken, denen es Pflicht ist, für den Bedarf von Universitäten und gelehrten Schulen gewissenhafte Sorge zu tragen, sehr erwünscht erscheinen, daß ein Werk wie das vorliegende unter so billigen Bedingungen angeschafft werden kann.

Was Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit betrifft, so können wir ein Gleiches nicht von der Sammlung des Hrn. Raoul-R. rühmen. Die beiden Hefte, welche unsere Anzeige ja besprechen hat, sind zwar in jeder Hinsicht reicher an unedirten Bildwerken als die früheren, aber für die Bequemlichkeit derjenigen, welcher sich den Inhalt der Vorstellungen aneignen will, ist wiederum fast nichts geschehen. Um den oft sehr untergeordneten oder zweifelhaften Sinn von höchst unbedeutenden Bildwerken zu ersahren, wird der Leser durch Paragraphen und Anmerkungen hindurch geführt, und in gelehrten Erörterungen mit Dingen bekannt gemacht, die dem Betrachtenden in diesem Augenblick vergessen zu machen der Herausgeber Sorge tragen sollte. Hr. Panofka (Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica Tom. II. p. 127 sq.) hat in einer gehaltvollen Recension dieses Werks sehr richtig bemerkt, daß Hr. Raoul-R. bereits den Platz verbraucht hat, welcher den langweiligen Philologen der holländischen Schule des vorigen Jahrhunderts zu ihren höchst unerquicklichen Anmerkungen und Excursen eingeräumt war. Wir müssen noch jetzt dazu rathen, daß der Herausgeber seinen Abbildungen ein bestimmendes Inhaltsverzeichniß beigibt, wenn er nicht im entgegengesetzten Falle Gefahr laufen will, daß seine Entdeckungen unbekannt und unberücksichtigt bleiben. Die unglückliche vornehme Weise, nach welcher er die Erklärung an Orten beibringt, wo man sie ganz und gar nicht zu suchen geneigt ist, schützt nicht einmal denjenigen, welcher die Resignation hat, das ganze Werk zu durchlesen, dafür, daß er nicht manche Erklärung übersieht, oder wenn er etwas bedarf, es nicht wiederfindet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Alterthümer.

Mit dem Obelisken von Luxor kommt ein Sarkophag von grünem Basalt nach Paris, der auf dem Grunde von Theben, hinter dem Rhamesseum oder Palast des Sesostris in einem Begräbnißschacht von 125 Fuß Tiefe gefunden worden, und außen und innen, so wie au dem Deckel, mit Hieroglyphen und Skulpturen bedeckt ist. Die mittelste Figur auf dem Deckel stellt die Göttin Athyr, die ägyptische Venus, dar; die hieroglyphischen Inschriften des Deckels enthalten nach Champollion des Aeltern Deutung sechsmal den Namen einer Königin, welcher Onthynas gelesen wird. Der daneistehende Name des Königs ihres Gemahls ist Asymes (Amasis) und sie wird Tochter des königlichen Psammetrk (Psammetichus II. Sohns Nechao II.) genannt. Demnach wäre dieser schöne Sarkophag das Begräbniß der Gemahlin des Amasis, welche nicht, wie Herodot angibt, eine Griechin, Namens Ladike, aus Cyrene, sondern die Schwester des Apries gewesen wäre, dessen Thron Amasis gewaltsam an sich riß. Cambyses mißhandelte, wie Herodot erzählt, die Mumie des Amasis. Auch bei diesem Sarkophag haben sich Spuren früherer Mißhandlung und Verbrennung der Leiche gefunden, weßhalb wohl angenommen werden darf, daß die Mumie der Königin dasselbe Schicksal wie die ihres Gatten erfahren habe. Der Tod der Königin Onthmas fällt zwischen 367 und 525 v. Chr. in das Jahr 524 war Cambyses in Theba und mißhandelte die Gräber der Könige. Die Wiederherstellung des Begräbnisses kann erst 120 Jahre später unter dem Pharao Amyrtäos von Sais geschehen seyn, der nach dem Tode Darius II. sich wieder in Besitz der Macht setzte. (Champollion Figeac im Monit. 25. Juli 1833.)

Ein in Valparaiso ansäßiger deutscher Kaufmann, der ein großer Freund wissenschaftlicher Forschungen ist, hat durch einen geschickten dänischen Matrosen, Namens Kenus, einige verwüstete und vielleicht noch nie von einem europäischen Reisenden besuchte Gegenden von Chili durchforschen lassen. Dieser Matrose soll in den Anden von Chillan eine mit Ruinen einer großen Stadt bedeckte Ebene gefunden haben.

Im Regierungsbezirke Düsseldorf bei Xanten ist im Jahr 1832 ein römischer Grabstein, im Bereich des ehemaligen römischen Lagers Burginatium, ausgegraben worden, auf dem sich ein schlechtes Relief und folgende Inschrift befindet:

C. IVLIO. ADARTI (ico)
PRIMO. TREVERO (veno)
EQ. ALAE. NORIC (oe) Dr. Brow.
STATOR. AN. XXVII.
STIP. VII. H. A. S. F. C.

Gegenwärtig befindet sich Dr. Dorow, königl. preuß. Hofrath, in Paris und will daselbst eine Schrift über seine Entdeckungen in Etrurien mit Zeichnungen der ausgegrabenen Vasen und einem Plane der Gegenden, wo die Ausgrabungen stattgefunden haben, herausgeben. Auch mit der im Berliner Museum befindlichen Vasensammlung des Generals Koller will er in Zeichnungen, die in Neapel davon genommen worden, das archäologische Publikum bekannt machen.

In Württemberg hat sich, auf Anregen des Pfarrers Keller im Dorf Hohenstaufen, ein Verein gebildet, unter dessen Mitgliedern sich der Historienmaler Professor Dieterich, Hofrath Reinbeck, Professor Schwab u. A. m. befinden, und welcher einen Aufruf an alle Deutsche hat ergehen lassen, zum Beitrage zur Herstellung der alten Dorfkapelle Hohenstaufen zu erhalten, welche, da aus Staats und Gemeindebesten das Dorf eine neue geräumige Kirche bekommt, in einer dem Zeitalter ihres Ursprungs angemessenen Gestalt hergerichtet werden und anstatt des kaum etliche hundert Jahre alten schlechten Temperabildes, welches den Kaiser Friedrich Barbarossa neben der Pforte, durch welche er in die Kapelle einzutreten gewohnt gewesen war, darstellt, ein neues Gemälde a Fresco von der Hand eines der ersten vaterländischen Geschichtsmaler erhalten soll. Zugleich ist im Plan, auf dem Bergesael bei den wenigen Ruinen der hochberühmten hohenstaufischen Burg eine Warte zu erbauen, welche den fremden Besuchern den Aussenhalt und die Aussicht auf den weiten Gesichtskreis der schwäbischen Landschaft zu erleichtern bestimmt wäre.

Paris.

Der König hat dem russischen Grafen Paul Demidoff wegen des Verdienstes, das er sich durch Beschäftigung der französischen Künstler um die französische Kunst erworben, das Ritterkreuz der Ehrenlegion ertheilt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 93.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 19. November 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung von Nr. 84.)

Heinrich Heß.

Kartons zu den Wandgemälden der neuen königlichen Allerheiligenkapelle. Noah, Abraham, Isaak, Jakob; St. Johannes, St. Matthäus, die Evangelisten.

Wenn Ref. nicht gleich anfänglich erklärt hätte, daß gegenwärtige Fragmente durchaus keinen Anspruch machen auf Methode, Umfang und Haltung einer kritischen Durchmusterung, zumal in dem Sinne, wie solche herkömmlich ist; so würde er jetzt in Verlegenheit gerathen, sollte er ein besonderes und dabei erschöpfendes Votum abgeben über die Werke, womit Heinrich Heß den Glanz der letzten Ausstellung vielfältig vermehrt hat. Denn was zuvörderst die religiösen Darstellungen betrifft, so dürfte dann kaum etwas anders übrig bleiben, als das günstige Endurtheil zu wiederholen, allenfalls in andern Wendungen, welches bei einer frühern Veranlassung bereits im Kunstblatte niedergelegt worden ist. In Bezug auf dasselbe sey es versucht, in wenigen Zügen die Charakteristik unsers Meisters auf dem Felde der dargebotenen Anschauungen weiter auszuführen. Der Grundton seiner künstlerischen Stimmung und Erzeugnisse scheint auf klare, stete Besonnenheit hinzudeuten, beherrscht von richtigem Denken, genährt von einem gesunden und feinen Gefühl. Was die Besonnenheit vermag, wenn sie sich bis zur Begeisterung steigert oder vielmehr mit ihr rein zusammenfällt, zeigt die Geschichte der Kunst in vollendeten Werken.

Läßt sich nun auch, nach dem Maaßstabe der letzten Ausstellung beurtheilt, von Heinrich Heß nicht geradezu sagen, daß seine Besonnenheit nach jener höhern Gegend in sichtbarem Fluge aufwärts strebe; so bleibt sie ihm desto treuer in den mittleren Richtungen und behauptet hier ihre völlige Sicherheit. In der Zeichnung gibt sie sich als durchgeführte Correctheit zu erkennen. Die Gestaltung offenbart vom Kopf bis zu den Zehen einen gleichmäßigen Bezug; nichts ist auf einzelne, hervorstechende Wirkungen angelegt, Alles auf die Einheitlichkeit des Ganzen. Damit aber dieses sein Verdienst auf der andern Seite nicht überschätzt werde, müßte eine strenge Prüfung schon jetzt und noch mehr in der Zukunft darauf sehen, ob jene Tugend unsers Künstlers mehr negativer oder positiver Art ist, mit andern Worten, ob sie sich hauptsächlich dahin neigt, ihn vor leicht nachweislichen Fehlern zu bewahren, oder ihm zugleich eine freie Gewalt zusichert über die tiefern und mannichfaltigern Gesetze der Erscheinung.

Unter dem Gesichtspunkte der Kirchenmalerei allein dürfte es schwer fallen, die Weite des fraglichen Vermögens hinreichend zu bestimmen, da sie ihrer Natur nach auf strenge Gemessenheit dringt und besonders in Wandgemälden ohne Beiwerk und Hintergrund, wie die gegenwärtigen, jene Forderung noch stärker geltend macht. Mithin ist in diesem Falle der Raum für die vollständige Entwickelung eines Talents etwas beengt, sobald man zuverlässig wissen will, wie es sich denn eigentlich in letzter Instanz zu der angeregten Beziehung verhalte.

Eine andere empfindende Eigenschaft unsers Künstlers ist ein Sinn für Schönheit, wie er unter deutschen Malern eben nicht häufig angetroffen wird, daher überall mehr oder weniger sehnsüchtige Nachfrage erregt, wenn sie gleich in den meisten Fällen, vorzüglich bei Abfassung kritischer Gutachten, ein bescheidenes Stillschweigen behauptet. Auch wird unbefangenes Urtheil unserm Künstler in dem Bereiche seiner bisherigen Leistungen keineswegs Schönheitssinn in einem ungewöhnlichen Grade zuschreiben wollen und dürfen, jenen reichen Quell innerer Anschauungen, der durch neue, kühne, strahlende Ergießungen sein Daseyn verkündigt. Statt jener schöpferischen Gabe, die zu allen Zeiten nur das Erbtheil einiger Auserlesenen war, besitzt er aber ein Reise des Geschmacks, einen Takt für das Zweckmäßige und Einstimmige, und besonders eine

Antipathie gegen alles Verkehrte, Häßliche und Uebertriebene, die ihm zusammengenommen das Bürgerrecht im Reiche der Schönheit zusprechen, wenn auch nicht das Ansehen eines Koryphäen. Er wird jeder Kritik zu schaffen machen, die in seinem Lobe nicht parteilich seyn will, denn, wie es scheint, gehört er selbst zu den kritischen Naturen, die einen angeborenen Schönheitssinn unabläßig in die Zucht der Aufmerksamkeit nehmen.

Dieß vorausgesetzt, nebst den Beifallsäußerungen, welche das Kunstblatt den Vorläufern dieser Kartons ertheilt hat, da sie in der jetzigen Folge sich abermals bewährt finden, bietet sich zuvörderst eine allgemeine Bemerkung über die Personen des alten Testaments dar. Es sind Gestalten der jüdischen Urwelt, der tiefen Vorzeit; als solche stehen sie den Umarmungen der Natur, den Einwirkungen des Göttlichen auf eine ganz besondere Weise nahe; sie stellen außerdem die Heroen, oder wenn diese Bezeichnung mißfällig ist, die Häupter und Träger jener Entwickelungsperiode vor, sie deuerkunden insofern gleichsam die Elementarkräfte der damaligen Menschheit. Diesen Abdruck, diesen Anklang des vollgehaltigen Alterthums kann Ref. in den Kartons nicht entdecken, möge der Grund davon ein objectiver oder subjektiver seyn. Schon um den Gegensatz zwischen dem Jüdischen und Christlichen gehörig zu betonen und vermittelst desselben hinlänglichen Spielraum für die Mannichfaltigkeit der Darstellungen zu gewinnen, hätte der Künstler seinem Noah, Abraham, Isaak, Jakob das Mark eines gewaltigern Daseyns verleihen sollen. Diese Nothwendigkeit fühlte Michel Angelo, als er mit originaler Verwegenheit die Statue seines Moses schuf. Der Witz hat über das bewußte Magestäk des Kopfes leichtfertig gespottet; der Ernst wird immer darin den Instinkt für das Ukräftige ehren, sollte auch nicht geläugnet werden können, daß ein Mißgriff dabei obwalte. Aber auch abgesehen von dem Punkt der angedeuteten Vergleichung, ist eine befriedigende Ausführung an und für sich kaum anders möglich. Es wird vergönnt seyn, unsern Meister an ein großes dichterisches Beispiel zu erinnern, an Göthe's Pandora, welche den Sinn jener Aufgabe und das Mittel der Lösung durch den Zwischenschein der Poesie in's hellste Licht setzt, trotz aller dabei vorkommenden Verschiedenheiten. Niemand wird hoffentlich in Abrede stellen, am wenigsten ein wahrer Künstler, wie Heß, daß man das Verfahren der Poesie für die Entscheidung des fraglichen Gegenstandes als Beweisgrund zu Hülfe rufen könne. Wie Göthe in seiner lange nicht genug erkannten Pandora die Repräsentanten des frühesten Griechenthums geschildert hat, in Zügen, die freilich nur seinem olympischen Geiste zu Gebote standen, so sollten in verwandter malerischer Weise auch die Patriarchen der jüdischen Vorzeit dargestellt werden, wie mir vorkommen will, natürlich mit allen den Unterschieden, die in der Abweichung der Verhältnisse liegen. Vergleicht man die Pandora mit der Iphigenia, so herrscht dort nicht nur eine ganz andere Sprache, wie aus Stahl erbaut, — diese Mitgift der schönsten Eigenthümlichkeit ist noch keiner von den größeren Vorzügen, — sondern auch eine ganz anders gefärbte Denk- und Empfindungsweise, in welcher man das unausbleibliche Kommen aller spätern Ausflüsse des griechischen Sinnes im Voraus zu schmecken meint; das Gedicht quillt hin, wie Gletschermilch, die aus der Höhe nach der grünen, duftenden Thaledene dringt. Eine ähnliche Behandlungsweise hätte H. vielleicht anwenden sollen; dann dürfte es ihm auch gelungen seyn, den Fortschritt der Zeit in seinen Wendepunkten kräftig nachzubilden. Hyperkritisch darf kein Maler von Verstand und Gefühl das Unsinnen nennen; übrigens ist es bloß darum so auf die Spitze gestellt worden, damit Ref. sich nach Erfordernis der Sache mit den Lesern über die Beschaffenheit des Mangelnden verständigen könne. Es kam darauf an, mit einiger Bestimmtheit die Richtschnur zu bezeichnen, worauf die vorgebrachte Meinung sich stützt, gelte sie übrigens so viel sie kann.

Der gediegene Ernst, die würdige Einfalt, die feierliche Ruhe der Figuren bietet der Anschauung gewissermaßen einen annehmlichen Ersatz für das Vermißte; die Gestalten treten dadurch in eine willkommene Ferne zurück und erhalten zugleich etwas Gemeinschaftliches, das ihrer verwandten Natur und ihrer kirchlichen Bestimmung gleich gut zusagt. Nur scheint eben dies Gepräge des Gemeinschaftlichen auf der andern Seite der individuellen Bestimmtheit einigen Abbruch gethan zu haben. Ernst, Ruhe, Einfalt dürften im gegenwärtigen Falle erst dann vollkommen wirken, wenn sie mit geistiger Lebendigkeit, den Bewegungen des Willens, den Aeußerungen des Gemüths sichtbar vereinigt sind; ohne diese Begleitung laufen sie leicht Gefahr, sich dem Kalten und Einförmigen zu nähern, was jedoch hier bloß im Allgemeinen gesagt wird, ohne unmittelbare Anwendung auf vorstehende Kartons. Gehen wir sie jetzt der Reihe nach durch.

(Die Fortsetzung folgt.)

Archäologie.

1. Antike Bildwerke — von Eduard Gerhard. 1 Centur. III. IV. Heft.
2. Monuments inédits — par M. Raoul-Rochette. III et IV livr.

(Fortsetzung.)

So steht diesmal die Erklärung von Taf. XLVI. 2. u. XLVII. 3. in Not. 1 zu S. 171; Vignette

S. 154, N. 2, S. 183; Taf. XLV. S. 179, Note 5; XLIII. 2, S. 215, Note 1; Taf. XLVI.. Note 3? Die S. 228, Note 2. citirte Taf. XLII. B. vermissen wir in unserm Exemplar. Vignette 6, S. 205, ein Todtengenius auf einer Pyche tretend, wird S. 226, Note 3, erläutert. Andere Abbildungen finden gar keine Erklärung, wie XLVI. 2. 3. XLIII. 1. XLVII. 1 — 3, oder wir sind in dem Fall, sie übersehen zu haben. Die Abbildung einer großen, schon bei Gerhard edirten Vase wird nur an einer Stelle des Notentextes, S. 230, Note 3, berücksichtigt und dort bloß einer mystischen Krone wegen angezogen. Wir müssen solche Bemerkungen mit um so größerm Bedauern vorbringen, als Hr. Raoul-R. auch in dieser Abtheilung seines Werks sich wiederum große Verdienste durch Bekanntmachung und äußerst gelehrte und scharfsinnige Erklärung, so wie durch die Zusammenstellung des Gleichartigen zur Erläuterung eines Sagenkreises, wie er aus den poetischen Denkmälern allbekannt vorliegt, erworben hat.

Die Abbildungen beziehen sich nämlich auf den Sagenkreis der Orestie, und an diese Vorstellungen hat der Herausgeber zuletzt noch in einem Excurs einige andere Darstellungen angereiht, von denen unten das Nöthige gemeldet werden wird. Es ist bekannt, daß Hr. Raoul-R. zu den glücklichen Menschen gehört, die alles, was sie suchen, ohne große Mühe finden. So sieht er in der Abbildung, welche diese Abtheilung eröffnet, den Agamemnon, welcher seine Frau der Obhut eines Sängers anvertraut. Trotz der sehr gelehrten und scharfsinnigen Erläuterung trägt uns unsere Einbildungskraft nicht so weit, da ihr zumal in der fehlenden Figur des Sängers aller Schluß- und Haltpunkt mangelt. Das Monument war übrigens nach d. Verf. einer Deforation eines Tempels angehörig.

Um seiner Darstellung nie die geistreiche Einkleidung mangeln zu lassen, streut der Verf. überall Bemerkungen von allgemeinem Interesse, obwohl in Bezug auf den speziellen Fall, ein. Nicht zu den glücklichsten der Art gehört unseres Bedünkens die, welche er Anm. 2. S. 120 (vergl. S. 135, Note 4) vorbringt, daß nämlich die höchst poetischen Worte des Aeschylus: πρέπουσα δ' ὡς ἐν γραφαῖς in Bezug zu denken seyen auf Darstellungen des Opfers der Iphigenia, welche der Dichter vor Augen gehabt. Dies wäre eben so unpoetisch, wie man die in deutschen Gedichten so oft wiederkehrende ähnliche Wendung von den Pergamentgemälden der Handschriften verstehen wollte, wie man wohl bei der hieher gehörigen so schönen Stelle der Nibelungen 385 Lachm. gethan, wo es ganz ähnlich heißt:

Dô stuont so minneclîche das Sîglinde kint,
Sam er entworfen were an ein permeint
von gutes meisters listen, so man in iach
das man helt nehemen sô schonen nie gesach.

Die Darstellungen der Opfers des Iphigenia, welche sonst seltener waren, hat der Verf. durch die Aufdeckung mehrerer früher unbekannter Denkmäler vermehrt. Dahin gehören zwei Urnen aus Volterra, aus denen die eine XXVI. 1. in der Galerie zu Florenz (aus dem Alabaster des Landes und von guter Ausführung, aber nicht so guter Erhaltung, indem der ganze obere Theil mit den Köpfen fehlt) in der Mitte zwei Altäre zeigt, einen größeren und einen kleineren, Ara und Altare. Zwischen beiden steht Kalchas, die Rechte wahrscheinlich mit einer Patera über die Jungfrau haltend, welche zwei Männer herbeischleppen. Iphigenia streckt die Arme aus, die Gnade der Götter zu erflehen. Eine dritte Figur wäre ein griechischer Feldherr als Zeuge der Handlung. Auf dem höhern Altar steht zwischen zwei Säulen ein eiförmiger Körper mit Bändern und einer Schlange umwunden, am Fuße des kleineren sieht man eine Schlange liegen, als ein „génie funebre“. Auf der andern Seite eilt eine Jagdnymphe mit einer Hirschkuh auf den Händen herbei. Die andere der beiden Vasen XXVI. A. N. 1. aus der Sammlung der Familie Cinci zu Volterra zeigt die Darstellung derselben Handlung in nachlässiger Ausführung. Das darin befindliche Pferd bezieht der Verf. auf den Todtendienst. Eine griechische Vase aus der Sammlung des Hrn. Durand XXVI. B. ist die erste, auf welcher diese Darstellung erscheint. Kalchas steht, mit dem hieratischen Scepter in der Linken und in der Rechten das Opfermesser, hinter einem Altar mit Stufen. Vor demselben steht Iphigenia, von reichen Locken umweht, sanft vorwärts geneigt und geduldig des verhängnißvollen Streiches, welchen der Priester der erzürnten Göttin zu führen im Begriffe ist, harrend. Hinter ihr steht eine gestreckte Hirschkuh, von der die Extremitäten sichtbar sind. Auf der andern Seite nahen die Opferdiener mit einer Wanne, und eine Frau, in deren Hand man den von dem Verf. besprochenen Kranz vergeblich sucht. In der Höhe befindet sich Apollo und Diana, jener mit dem Lorbeerzweig in der Hand auf einem Stein sitzend, diese in Jägertleidung mit Halbstiefeln, zwei Lanzen und Bogen.

Das XXVI. 1. mitgetheilte Monument ist anderwärts schon bekannt, und Welckers Erklärung in der Trilogie S. 412 — 413 stimmt im Allgemeinen mit der des Verf., der die beigeschriebenen Buchstaben ΑΑΟΣ liest und sie auf den Chor deutet, überein. Der Name des Künstlers Cleomenes ist anders als die bisher bekannten. Von dem dieselbe Handlung darstellenden, auch anderwärts bekannten Pompejanischen Wandgemälde aus dem Haus eines tragischen Poeten (vergl. Kunstblatt 1826, Nr. 9.

S. 33. desgl. 1828. Nr. 75. S. 298) gibt der Verf. eine analysirende Beschreibung.

XXVI. A. 2. wird auf dieselbe Vorstellung gedeutet, aber die Bestimmung finden wir nirgends begründet, was bei der abweichenden Darstellung um so nöthiger gewesen wäre.

Der Tod des Agamemnon ist eine andere der Hauptthandlungen in der Oreste, und diese in bildlichen Darstellungen nachzuweisen und beizubringen hat der Verf. Sorge getragen. In einem Vasengemälde des Don Angelo Trani zu Neapel sucht er die einzelnen Züge dieses Vorgangs nachzuweisen; Hr. Panofka hatte schon vorher eine andere Bestimmung darüber gegeben, nach der wir hier den Tod des Busiris wieder zu erkennen haben. Die erwähnte Recension verspricht uns eine weitere Ausführung dieser Behauptung, und wir können nur im Allgemeinen bemerken, daß Kleidung und Gestalt des am Boden liegenden Fürsten, sowie einer der mit einem Schnauzbart versehenen Diener wenig an eine Darstellung der griechischen Heroenwelt erinnern. Unzweideutiger wird der fragliche Gegenstand in einem etruskischen Sarkophag wieder erkannt, der aus der ältern Schule von Volterra stammt und nach Panofka auf ein schönes griechisches Vorbild schließen läßt. Agamemnon hat sich auf einen Hausaltar geflüchtet und sucht sich vergebens einer über ihn gewonnenen Hülle (dem verhängnißvollen Netz des Aeschylus) zu entwinden. Aegisth dringt mit dem Schwerte und Clytemnestra mit einem Fußschemel auf ihn ein. Links steht eine geflügelte weibliche Figur mit geschlossenen Augen und einem Diadem in Jägerkleidung, auf die auch wegen der Fackel in ihren Händen die Benennung einer Erinnys gut paßt. Ganz ähnlich zeigt diese Handlung Taf. XXIX. A. 2, nur daß Agamemnon hier auf dem Lager überrascht wird. Auch die Figur der Erinnys stimmt ganz mit der vorigen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kunstausstellungen.

Die zweite Kunstausstellung, welche der braunschweigische Kunstverein veranstaltet hat, begann am 18. Juli 1833 und dauerte bis gegen Ende Augusts. Das gedruckte Verzeichniß enthielt 418 Nummern, fast lauter Gemälde, besonders viele von Münchner Künstlern aus den Fächern der Genres und Landschaftsmalerei.

Am 1. August begann die Ausstellung der sächsischen Akademie zu Dresden. Die ausgestellten Arbeiten der Schüler theilten sich in die der ersten oder untersten Klasse, welche unter Leitung der Professoren Arnold und Richter und der Zeichnenlehrer Rensch und Sohlzel steht und 61 Nummern, meist Zeichnungen nach Vorbildern, geliefert hatte; die der zweiten oder mittelsten Klasse, unter Leitung der Prof. Näcke, Krüger und Richter, mit 50 Zeichnungen meist nach Gyps; die der dritten oder obersten, unter Leitung der Professoren Hartmann, Matthäi, Vogel, Rößler und Näcke, 69 Nummern, theils Akt-Zeichnungen, theils Oelgemälde nach Vorbildern und nach der Natur; in die der Bauschule unter Leitung der Professoren Thürmer und Heine und des Hülfslehrers Wagner, mit 159 Zeichnungen, theils Studien nach Vorbildern, theils eigene Entwürfe. An diese schlossen sich 46 vermischte Zeichnungen nach Vorlegeblättern aus der technischen Bildungsanstalt, die unter Leitung des Prof. Heine und dreier Zeichnenmeister steht; dann 57 Studien der Kunstakademie zu Leipzig, und 28 von der Meißner Zeichenschule. Neben diesen 450 Schüler-Arbeiten sah man noch 277 Beiträge von Künstlern, der größte Theil Oelgemälde einheimischer und auswärtiger Künstler. Von einheimischen war ein Seestuck von Prof. Dahl, mehrere Landschaften von Hofr. Carus, ein weibl. Portrait von Prof. Vogel, ein Amor, ein Bacchus und ein Bildniß von Prof. Hartmann, einige Skizzen v. Prof. Matthäi, Boas und Ruth von Prof. Näcke, und ein Glasgemälde von Hörtel, Madonna mit dem Kinde, bemerkenswerth. Unter den Kupferstichen war der Einzug Christi in Jerusalem, nach einer Zeichnung von Prof. Rietschel, gest. von Prof. Ant. Krüger; das Weib eines Banditen von Semmler nach eigener Erfindung, gestochen von Stölzel, und Hiob und seine Freunde, nach Jäger gest. von demselben. Mehrere architektonische Zeichnungen und Entwürfe von Prof. Thürmer wurden mit Interesse gesehen; eben so eine allegorische Figur in Gyps, die Milde darstellend, zu dem Denkmale des letztverstorbenen Königs von Prof. Rietschel modellirt.

Persönliches.

Zur Aufbringung und Aufbewahrung der griechischen Alterthümer sind von der griechischen Regierung vier Inspectoren ernannt worden; der deutsche Architekt Weißenburg, früher in Rom. Pitbety und ein anderer Grieche, und Dr. Roß aus Holstein, welcher letzte aber die Ernennung abgelehnt hat.

In der am 14. September stattgefundenen Plenar-Versammlung der königl. Akademie der Künste zu Berlin sind, außer den neuernannten Mitgliedern der neugestifteten musikalischen Section der Akademie, der Architekt Jakob Hittorf in Paris und der Geschichtsmaler Carl Sohn in Düsseldorf zu auswärtigen ordentlichen Mitgliedern der Akademie erwählt worden.

Der Kupferstecher Prabier in Paris hat das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion erhalten.

Der Maler Paul Delaroche ist zum Professor an der königl. Kunstschule zu Paris ernannt worden.

Die Hrn. Gustav Wappers und Eugen Verboekhoven zu Brüssel, sowie der französische Maler Hr. Gubin zu Paris, und der englische, Hr. John Martin in London, sind mit dem belgischen Leopoldsorden beschenkt worden. Die königl. Verordnungen besagen, daß der König Leopold jenen Künstlern durch diese Auszeichnung einen Beweis seiner großen Zufriedenheit mit den für die dießjährige Kunstausstellung von ihnen gelieferten Arbeiten geben wolle.

Die Stelle des Professors der Kupferstecherkunst an der Akademie der schönen Künste von Florenz, welche Raphael Morghen bekleidet hatte, hat jetzt Hr. Giovita Garavaglia, ein Schüler Longhi's, erhalten.

Hr. Colin ist zum Vorstand der Malerschule in Nimes ernannt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 94.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 21. November 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Noah, auf dessen Familie die Erhaltung des Menschengeschlechts beruht, den seine Frömmigkeit vor dem Untergang bewahrt, stellt beide Beziehungen im glücklichen Einverständnisse dar; er mahnt durch eine gewisse Fülle von Persönlichkeit an die sinnlichen und übersinnlichen Bedingungen des äußern wie des innern Lebens; eine Auffassung, die dem Gegenstande seine wesentlichen Eigenschaften zurückgeben dürfte. Abraham, Isaak und Jakob bilden der Geschichte zufolge als Patriarchen im Laufe der Zeit, in den Familienverhältnissen, in den Richtungen der Sinnesart eine unverkennbare Abstufung, welche aber künstlerisch nicht recht offen am Tage liegt. Da jedoch schon das einzelne getroffene Charakterbild zu den seltenen Dingen gehört und die Billigkeit bei solcher Gelegenheit gern Nachsicht übt, um so mehr, je klarer sie die Schwierigkeit der Forderung einsieht, so könnte sich unser Meister in der That über Ungebühr beklagen, wollte irgend jemand von ihm verlangen, sein Talent hätte gleichsam mit einem Schlage drei namhafte Siege erringen sollen. Abraham ist indessen jedenfalls zu schwach geartet, er ragt an der Hauptstelle als Glaubenshelb und frischer Begründer seines Volkes immer noch zu wenig hervor, wiewohl der Künstler darauf ausgegangen ist, ihm eine ausgezeichnete Bedeutung zu geben. Isaak füllt seinen Platz, wie mich dünkt, genügender aus, unter andern schon darum, weil bei ihm an und für sich ein geringeres Gewicht in die Waagschale zu legen war. Daß ihn Heß im Zustande der Erblindung dargestellt hat, thut nicht nur der Individualität wohl, sondern verbreitet von der Mitte aus auch über die beiden Nebengestalten die Farbe des Alterthümlichen. Jakob ist eine mißliche Prüfung für jeden Maler, der ihn auf die Linie der psychologischen Wahrheit stellen will, ohne dem nöthigen Gesammteindrucke und den Bedingungen des Kirchenstyls etwas zu vergeben. Es regt sich in Jakobs Charakter nach einer und der andern Seite etwas Feines und Weiches, das von der kernhaften Einfachheit seiner nächsten Vorfahren merklich absticht. Heß wählte daher vielleicht den zweckmäßigen Ausweg, indem er Jakob einer mehr allgemeinen Vorstellungsweise unterwarf und die genauern Abschattungen auf der Seite liegen ließ, nach dem Beispiele von Vorgängern, die sich häufig ebenfalls mit einem ungefähren Grundriß des Charakters begnügten.

Ein Urtheil über die Art und Weise, wie unser Künstler den Geist des neuen Testaments zu ergreifen sucht, würde zu voreilig seyn, da bloß die zwei Evangelisten Matthäus und Johannes auf der Ausstellung zu sehen waren. Matthäus ist ganz schlicht aufgefaßt, mit vollkommenem Recht, denn naturgemäße Einfachheit muß wohl in allen diesen Darstellungen durchherrschen, nur nicht auf Kosten der tiefern Bedeutung. In letzterer Hinsicht dürfte diese Figur vielleicht nicht völlig genügen; er erinnert zwar an den gewesenen Zöllner, aber nicht genugsam an den gegenwärtigen Evangelisten. Das geschichtliche Charakterbild des Matthäus tritt eben nicht mit besonderer Schärfe hervor; der Künstler findet insofern, will sein Nachahmungstrieb schöpferisch zu Werke gehen, keine ausreichende Handhabe, an die er sich mit Sicherheit halten kann. Hat er es in seiner Gewalt, dem an und für sich etwas unbestimmten Gegenstande das Gepräge sprechender Eigenthümlichkeit anzudrücken, ohne den allgemeinen Erfordernissen zu schaden; so ist die Klippe des Unzulänglichen glücklich überwunden und das Lückenhafte künstlerisch ausgefüllt. Die Betrachtung muß sich dann vor dem Bilde gefangen geben, sie ist überrascht, und da sie geschichtlich keine feste Vergleichung ziehen kann, so läßt sie sich mit Vergnügen dann überreden, daß eben das Mögliche, was sie vor sich erblickt, verstärkt durch das Gewicht des Interessanten, einst in

der Vergangenheit ein Wirkliches war. Dieser Ansicht kommt der Matthäus von Cornelius, eine seiner letzten Arbeiten, im gelegenen Augenblick mit der Kraft eines Hülfsargumentes entgegen. Er dient in seiner lebendigen Einfachheit, die unter dem Zutritt des Religiösen zugleich das Ungemeine vergegenwärtigt, dem Gesagten zum anschaulichen Beweis. Setzt Ref. nun noch hinzu, daß der Lukas desselben Meisters in seiner geistreichen Fassung, seiner tiefen Klarheit den Charakter eines Evangelisten im engern Sinn, nämlich den eines Geschichtschreibers, unvergleichlich ausspricht, wenn die Bewunderung nicht wider Willen etwas parteiisch redet; so ist ungefähr Alles berührt, worin der vorliegende Matthäus nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten etwa zurückbleiben dürfte. Johannes ist jugendlich dargestellt; eine Auffassung, die streng genommen, dem Wesen eines Evangelisten kaum zusagen möchte, weil man geneigt ist, und wohl mit Recht, bei demselben eine gewisse Reife der Jahre vorauszusetzen. Unser Künstler wollte Johannes mit den Reizen der Schönheit umgeben, deßhalb zeigte er in ihm wahrscheinlich die Blüthe des Lebens. Kann und will man den Johannes vergessen, so ist der Kopf wirklich schön zu nennen, schön sogar in einem seltenen Grade, verglichen mit dem Gesammtertrage von Schönheit, der auf der letzten Ausstellung zum Vorschein gekommen ist. Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß auch im gegenwärtigen Johannes ein beträchtlicher Ausfluß des Antikischen zu spüren ist, nicht auf steinernem, sondern auf weichem Wege. Ueber diesen Assimilationsprozeß ist schon früher gesprochen worden, also genug davon. Um aber die Vergleichung zu vervollständigen, und dießmal zu Gunsten unseres in Rede stehenden Künstlers, ist zu bemerken, daß der Johannes von Heß jenen von Cornelius, eine neuere, für sich bestehende Arbeit, an Schönheit merklich überwiegt. Neuern Künstlern kann bei dieser schweren Aufgabe zur Ermuthigung dienen, daß selbst manche gepriesene Vorgänger, deren Namen ewig leben, mit dem eigentlichen Charakterbilde des Johannes nicht haben zu Stande kommen können. Man darf nur die Münchner Centralgalerie betreten, diesen glänzenden Schauplatz so vieles Guten und Großen, um sich augenscheinlich davon zu überzeugen. Dürers Johannes ist ein höchst rechtschaffener, verständiger, gründlicher Mann, ein exemplarischer Bürger aus Nürnberg, wie es scheint, aber den Evangelisten soll mir Niemand an ihm herausfinden, sobald es auf Gründe und nicht auf Machtsprüche ankommt. Der Johannes des Perugino ist überaus zart, rein, voll der sanftesten Empfindungen, wäre ihm nur nicht der Eindruck des Weiblichen und Mattherzigen beigesellt. Der Johannes des Guido zeigt wieder zu viel vornehme Politur, und so ließen sich noch mehrere Bemerkungen der Art beibringen. Seyen wir daher in dieser Hinsicht milde gegen die Neuern, und mögen sich diese dagegen auch in ihren Ansprüchen bescheiden; eine Erinnerung, die in Beziehung auf Heß überflüßig seyn dürfte.

In Absicht auf die Gewandung, deren Würde sich selbst am besten lobt, läßt sich beiläufig vielleicht die Frage aufwerfen, ob es nicht möglich gewesen wäre, durch eine geschickt angebrachte Mannichfaltigkeit den Reiz und die Wahrheit des Individuellen zu erhöhen, ohne der Nothwendigkeit des allgemeinen Einklangs zu nahe zu treten. Göthe hat dergleichen feine Kunstmittel an den Aposteln Raphaels mit Vorliebe nachgewiesen, namentlich beim Johannes, wiewohl es scheinen könnte, und mir wirklich so scheint, als habe der unsterbliche Urbiner, indem er den Adler die Flügel heben läßt, die das Gewand des Jüngers wie zufällig mit in die Höhe nehmen, noch etwas Tieferes beabsichtigt, als der materielle Anblick zeigt. Hat er nicht vielleicht mit dem Gestus des Adlers auf die geistige Erhebung, auf den himmlischen Gedankenflug des Johannes anspielen wollen? Das Symbol des Adlers, wie es die Alten zur Verewigung geseierter oder beschmeichelter Namen brauchten, konnte sich Raphael leicht als Vehikel darbieten, um in verändertem Sinn eine christliche Bedeutung daran zu knüpfen. Johannes scheint zufrieden, sagt Göthe, ruhig die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch zu besitzen und vorzuzeigen. Seine Ruhe ergänzt sich mit der angedeuteten symbolischen Bewegung zu einem erschöpfenden Bilde seiner Natur. Mögen die Kritiker entscheiden, ob Ref. geträumt oder gewacht hat.

Wenn die Leser mit den Bemerkungen die Lobsprüche vergleichen wollen, die das Kunstblatt früher unserm Künstler ertheilt hat, so dürften sie mit Vergnügen eingestehen, daß Heß unter den Genossen, die mit ihm auf die Wiedererweckung der echten Kirchenmalerei hinarbeiten, einen der ehrenvollsten Plätze einnimmt. Noch mehr verbürgt seine erwiesene Tüchtigkeit, sein rastloses Streben der Zukunft. Alles und Jedes kann der Einzelne nicht sogleich vollbringen, auf einem Felde, wo erst langfortgesetzte, vereinigte Bemühungen zum Ziele führen. Um endlich sein Verdienst vollkommen zu würdigen, darf die Betrachtung nicht bei den Kartons stehen bleiben, sie muß vielmehr an Ort und Stelle die Ausführung auf sich wirken lassen, wo mancherlei günstige Mitwirkungen hinzutreten und den Werth der Entwürfe in's hellste Licht setzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Archäologie.

1. Antike Bildwerke — von Eduard Gerhard. 1 Centur. III. IV. Heft.
2. Monuments inédits — par M. Raoul-Rochette. III et IV livr.

(Fortsetzung.)

Ein Excurs über das Grab des Agamemnon führt den Verf. zur Erklärung eines unedirten Vasengemäldes, in dem er gern die Elektra und den Orestes und auf den anderen Seite den Pylades und die Chrysothemis bei dem Heroon des Agamemnon sähe, wenn ihm nicht selbst annehmlicher schiene, der Darstellung wegen ihrer künftigen Wiederkehr ihre allgemeinere Bedeutung zu lassen.

Ein Gleiches hätte mit einem Lekythos aus der Sammlung des Grafen Pourtalis-Gorgier zu Paris geschehen können, den er auf die Darstellung der Choephoren bezieht. Hier und anderwärts hat übrigens der Verf. die freiere Bedeutung der jonischen Stele und der häufig damit verbundenen Palmette nachgewiesen. Eine ähnliche Vase Taf. XXXI. aus dem Museo Borbonico zu Neapel ist schon bei Millingen edirt und wird ebenfalls ohne besondere Nothwendigkeit mit dem Todtenopfer, welches an dem Grabe des Agamemnon gebracht wurde, in Verbindung gesetzt. Die Verzierung an dem Fronton dieses Heroons nennt der Verf. eine Krone und ertheilt dieser sehr unbedeutenden Verzierung, sowie den Palmetten auf den Akroterien eine Bedeutung als wesentliches Gräbersymbol.

Taf. XXXIV. zeigt eine ganz in den Peplos gehüllte trauernde Frauengestalt auf den Stufen eines Grabmals, hinter dem man eine jonische Säule mit Binden umwunden sieht, sitzend. Rechts steht Hermes mit übereinander geschlagenen Füßen und an dem Petasus, der Chlamys und dem Schlangenstab kenntlich. Ihm gegenüber Orestes in der Rechten eine Patera. Der Verf. setzt diese Darstellung in besonderen Bezug mit der Stelle in den Choephoren des Aeschylus, wo Orestes den Hermes: Φθόνιε πατρὸς anruft. Darauf deutet er auch die zur Seite befindlichen Personen, von denen ihm der eine Orestes ist, wie er auf einem Sack, dem Bündel, das er als Fremdling und Trauerbote trägt, sitzt; die anderen erklärt er der Reihe nach für Pylades, Chrysothemis, den Pädagog und den Chor. Eine kleinere Darstellung derselben Vase auf dem oberen Rande zeigt den Phryxus wie er den Widder mit dem goldenen Vließ opfert. Bei dem Altare stehen Aeetes und Chalciope. Auf einen Pilaster gelehnt rechts steht Artemis in asiatischer Tracht, einen Hund zur Seite. Die Statue des Pio-Clementino, nebst dem Fragment Chiaramonti, welche Thiersch und der Verf. (abgebildet Taf. XXXII. N. 1. und XXXIII. N. 3), der Vergessenheit entrissen und ersterer für Penelope erklärt, nimmt der Verf. merkwürdig genug und wohl nur, weil er eine Darstellung der Art zur Ausfüllung seines Cyklus nöthig hat, für die trauernde Electra. Vergl. dagegen Thiersch im Kunstbl. 1831. Nr. 55.

Glücklicher ist er in der Erklärung der unter der Benennung Mercur und Vulkan allbekannten Marmorgruppe des Louvre, die er nach einer XXXIII. 1. edirten Gruppe von Neapel, welche mit ganz ähnlichen Zügen und Motiven Orestes und Elektra darstellt, auf den Orestes und seinen Freund Pylades deutet, der hier ganz mit derselben Gesichtsbildung und dem gleichen Haarputz an der Stelle der weiblichen Figur erscheint. Die Art und der Caduceus oder Scepter, welche gewöhnlich für Attribute des Vulkan und Mercur genommen werden, befinden sich nun in Bezug mit der That der beiden Rächer des Agamemnon.

Es folgt jetzt eine Reihe von Darstellungen des Muttermords des Orestes. In der ersten derselben XXV. 2. auf einem Basrelief des Museum Chiaramonti liegt Clytemnestra bereits am Boden. Auf den Orestes stürmen gleich nach verübter That zwei Furien herein, die man hinter dem Vorhang erblickt, welchen eine Figur, nach dem Verf. Hermes, hält. Eine dritte Erinnys ist bei dem delphischen Dreifuß eingeschlafen, mit wild herabhängenden Haaren; in ihren weit herabhängenden Händen windet sich eine Schlange und vor ihr steht eine Dipennis, welche der Verf. diesen Grauenwesen vindicirt. Auf einem etruskischen Sarkophag von Volterra, den der Verf. nach einer Zeichnung Inghiramis nach Micali wiederum edirt, erscheinen die zur Mordscene vereinigten Personen mit den etruskischen Namen: VRSTE (Orestes) CLVTMSTA (Clytemnestra). Bei einer anderen Gruppe, wo die beiden Mörder auf einem Altar stehen, steht neben dem des Orestes auch der Name des Pylades: PVLVCTRE. Unterhalb dieses Altars ist eine Erinnys mit brennender Fackel und ein alter Kopf mit Satyrohren, einen großen Hammer in beiden Händen haltend, den die Inschrift CHARVN unzweideutig als Charon bezeichnet.

Taf. XXXVI. — XXXVII. liefern die Abbildung einer Vase aus dem Mus. Borbon. zu Neapel, deren eine Seite den Orestes zeigt, wie er gegen zwei Erinnyen, die ihn von beiden Seiten bedrängen, das Schwert gezogen hat. Die eine hat in beiden Händen zischende Schlangen, die andere hält in der einen ebenfalls eine Schlange, in der anderen aber einen Spiegel, in dem sich das Bild der Clytemnestra reflektirt. Auf der Rückseite erscheint Orestes vor dem Apollo, welcher auf

dem Omphalos sitzt, die Leier in der Linken, einen Lorbeerzweig in der Rechten; hinter ihm Pylades und die Pythia auf dem Dreifuß. Hinter dem Oreste's steht Elektra. Denselben Gegenstand mit merkwürdigen Particularitäten liefert eine schon edirte Vase des Vaticans XXXVIII., vor deren Deutung aber Panofka ohne vorherige Untersuchung der Echtheit der einzelnen Theile warnt. Denselben Gegenstand zeigt eine große Kollersche Vase in Berlin an, die der Verfasser nach ihren vier Vorstellungen zu erklären versucht (Taf. XXXV.): 1. Oreste's auf dem Altar mit dem Omphalos, vor ihm Apollo auf dem Dreifuß sitzend und der mit Fackeln und Schwert heranstürmenden Erinnys wehrend. Hinter ihm der Schatten der Clytemnestra und die stehende Pythia mit einer Patera. 2. Auf einem Widder, aus dessen Halswunde ein großer Blutstrom hervorbricht, sitzt Eris mit dem Opfermesser als die personifizirte Zwietracht der Söhne des Pelops. Dahinter, links Demeter und Kora und Herkules. Rechts Pelops in der phrygischen Mütze und Oreste's, so daß wir hier Anfang und Ende der Mühen und Drangsale des vom grausen Geschick verfolgten Geschlechts angedeutet sehen. 3. Athene auf dem Altar sitzend, rechts neben ihr an einen Eippus gelehnt ein Heros mit dem Spiegel, eine hieratische Person, dahinter Demeter und Kora mit der mystischen Krone, die eine etwas höher sitzend als die andere. Links Oreste's mit Schild und Lanze, und hinter ihm Arete, Eukleia oder Dike sitzend, welche ihm den Weg nach Athen zeigt. 4. Fünf Knaben auf Pferden bei einer jonischen Säule als Andeutung der Leichenspiele. Panofka macht auf den verschiedenen Styl aufmerksam, der zwischen der ersten und den drei übrigen Darstellungen herrscht. Auch eine Lampe, welche Vignette 5, S. 155 abgebildet ist, liefert eine Darstellung des beim Omphalos knienden Oreste's, welcher sich gegen eine auf ihn schießende Schlange mit dem Schwert vertheidigt. Diese Antiteaglie zeigt übrigens die Merkwürdigkeit, daß einige in sie eingeschlossene Steine beim Schütteln einen starken Schall von sich geben, welchen der Verf. höchst glücklich mit dem bisher unverstandenen Ausdruck des Enbulus beim Athenäus XI. 42. 471. D. ψηφοπεριβομβητρίαν bezeichnet.

(Der Beschluß folgt.)

Medaillenkunde.

Von Berkin und Halberstadt aus wird ein interessantes Werk des Conservators der mittelalterlichen und modernen Münzen des königl. Museums zu Berlin, Dr. Botzenthal, unter dem Titel: Denkmünzen zur Geschichte des jetzt regierenden Königs Friedrich Wilhelm III. gedruckt, in Royal-Quart, verlegt von Brüggemann in Halberstadt, 30 Kupfertafeln und Text, angekündigt und zur Subscription mit 6 Thrn. für das ganze Werk aufgefordert. Es wird nicht nur alle Denkmünzen der Monarchie und des königl. Hauses, sondern auch die auf die ausgezeichneten Männer des preußischen Staats in dieser Periode ausgeprägten Medaillen umfassen. Die erschienene Probetafel enthält die Elberfelder Huldigungsmünze, die auf den Feldmarschall Blücher geprägte und die mit Luthers und Calvins Kopf bezeichnete Unions-Münze zum Reformationsjubiläum 1817.

Herr Melchior Missirini hat eine Medaille gefunden mit dem Kopfe des Dichters Dante auf der einen Seite, umgeben von den Worten Danthes Florentinus auf der Rückseite sieht man einen Berg, von dem auf der Löwe, die Wölfin und der Pardel den Dichter hetzen. Man hält sie für gleichzeitig, was um so wichtiger auch deßhalb wäre, weil bis jetzt die Medaille auf Frang Cucco III. Ordelaffi, Fürsten von Forli, vom J. 1407, für die älteste italienische galt.

In Copenhagen hat sich ein Verein gebildet in der Absicht, auf die Genesung und Heimkehr des Königs von Dänemark eine Denkmünze zu prägen, deren Besorgung der Bischof und Professor Dr. Münter und der Professor Freund übernommen haben. Zur Ausführung derselben ist der in Rom befindliche dänische Künstler Christensen erwählt worden.

Die unter die holländischen Truppen vertheilte Medaille stellt auf der einen Seite die Citadelle von Antwerpen und auf der andern einen Lorbeerkranz mit der gedrehten Namensschleife König Wilhelms und mit den Worten „Dezember 1832" vor.

Der königl. Münz-Medailleur Lesser in Breslau hat auf die Jubelfeier der Domkirche zu Königsberg (S. Kunstbl. Nr. 60. S. 240) eine Denkmünze angefertigt, die auf der Vorderseite die Westfaçade der Kirche mit dem Haupteingange und der Umschrift: Ecclesia Cathedralis Regiomontana Quinque Seculorum Cursu prospere peracto, zeigt; unten im Abschnitt das Wappen des Stadtbezirks der Kirche mit: D. XIII. September 1833. Die Kehrseite schmücken die Wappen des Hochmeisters vom Deutschorden, Herzogs Luther von Braunschweig, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg und des jetzigen Königs von Preußen, der drei großen Beförderer des christlichen Glaubens durch Gründung, Reformation und Beschützung jener Kirche.

Medaille auf den Arzt und Professor Hufeland in Berlin; sie stellt auf der Vorderseite das Brustbild desselben nach Rauchs Büste, vom Professor Brandt in großer Aehnlichkeit ausgeführt, dar, auf der Rückseite den Thron des Aesculap, auf welchem der Schlangenstab und eine Rolle mit der Aufschrift: Macrobiotice, ruhen und vor wels chem Genien eine dahingesunkene weibliche Figur hülfreich erheben. Die Unterschrift lautet:

Naturae praecepta colens, morbisque medetur,
Pilaque Parcarum lentius ire docet.

In Zürich ist zu Ehren des verewigten Escher von der Linth eine goldene Schaumünze geprägt und am 29. Aug. der Familie desselben feierlich überreicht worden.

Nekrolog.

Am 18. August starb auf seinem Landgute bei Mailand der Marchese Luigi Cagnola, k. k. Kammerherr und Mitglied der Akademie von S. Luka, einer der ersten Architekten Italiens, im 72sten Lebensjahre.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 95.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 26. November 1833.

Fragmente über die letzte Münchner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung und Schluß).

Apollo und die Musen. Oelgemälde.

Eine römische Arbeit aus der frühern Periode des Künstlers und schon als solche für die Geschichte seiner fortschreitenden Entwickelung besonders interessant. Sie wird es noch mehr durch die Größe des Gegenstandes, welcher wohl noch in manchem kommenden Jahrhundert die Versuchung und Verzweiflung ausgezeichneter Talente bleiben wird. Das Bild verdiente in jeder Hinsicht eine sorgfältige Beschreibung, allein aus der nachdunkelnden Erinnerung wagt Ref. nicht, dieselbe zu entwerfen; vielleicht ist diese Enthaltsamkeit ein besserer Beweis von Achtung, als eine auf Gerathewohl hingeschleuderte Skizze. Die Betrachtung erlebt vor dem Bilde, wie mich dünkt, drei verschiedene Stimmungen. Im ersten Augenblicke reißt es hin, dann kündigen sich nach und nach die Schwächen an, und hat man diese in's Reine gebracht, so drängt sich zuletzt unaufhaltsam das Geständniß hervor, daß, Alles gegeneinander abgewogen, besonders mit Rücksicht auf den heutigen Stand der Dinge, der Parnaß unsers Meisters zu den hervorragenden Schöpfungen gehöre. Der Grundmangel ist das Durchblicken der Modernität. Sie scheint aber, soweit mein Auge reicht, auch anderswo vielfältig durch, mitunter sogar in einzelnen Theilen hochgerühmter Werke, und zuweilen noch auffallender; warum also strenger seyn gegen Heß als gegen seine Nachbarn? Ein gewisser Anflug von Modernität dürfte bei der Nachbildung des Antiken überall unvermeidlich seyn; er gehört zur Farbe der Zeit und ist als solcher eben so unvermerklich als nothwendig. Könnten wir in unserer verholzten Gegenwart es dem feurigen Alterthum gleichthun, dann ständen wir über ihm, und eine solche Standeserhöhung wird uns schwerlich einfallen. Es kann mithin in der Betrachtung nur von dem Grade des Modernen die Rede seyn, und da wird leicht jeder Besonnene zugeben, es sey in unserm Bilde von einer solchen Beschaffenheit, daß wir sehr wohl damit zufrieden seyn können, ja müssen, wollen wir uns nicht auf ein unnatürliches Warten legen. Verglichen mit dem erhabenen Schmuck der Glyptothek, dem Apollo Citharödus, gehalten an den Apollo Musagetes und dessen wahrhaft göttliches Vorschreiten, hinter welchem gleichsam der ganze Parnaß hervorzuschweben scheint, hält unser Apollo freilich den Blick nicht aus, aber eben so wenig mancher andere. Paralleleu sind an und für sich widerwärtige Dinge, aber die öffentliche Meinung hängt nun einmal klettenartig daran, und so muß man der allmächtigen Schwäche nachgeben, um für die Würdigung des Verdienstes Raum zu gewinnen. Neun gelehrte Damen, noch dazu Griechinnen, vollends Musen, gehörig zu beschäftigen, zu bekleiden, zu gruppiren für den Moment, wo Apollo in die Saiten gegriffen hat, ist für den besten Mann eine künstlerische Herkulesarbeit, eine fast überschwengliche Aufgabe. Leichter würde es sich Heß gemacht haben, hätte er Apollo nicht in voller Thätigkeit vorgestellt, sondern im Zustande der Meditation, wenn von dem Gott der dichterischen Inspiration ein so schulhafter Ausdruck gebraucht werden darf. Bewegte Orpheus durch seinen Gesang Felsen, Thiere und Bäume, rief Amphion mit seiner Leier die Steine zum Bau von Theben zusammen, so müssen die Musen nothwendig als die ersten Kennerinnen all ihr Seyn und Thun auf Apollo hinwenden, wofern sie nicht Lust haben, ihn zu kritisiren. Diesen Knoten der Aufmerksamkeit hat denn auch Heß nicht ganz befriedigend lösen können. Er hätte abermals freiere Hand gehabt, wäre er mehr von dem ursprünglichen und daher losern Gedanken des Alterthums ausgegangen, nach welchem die Musen noch nicht besondere ästhetische Cathederlune haben, sondern in einer gemischten runden Gemeinschaft ihre Stellen einnehmen. Die Durchführung einer strikten Observanz legt dem Künstler einen unnöthigen Zwang auf. Beispielweise sey nur an die Urania

erinnert; sie scheint himmelwärts zu blicken, was denn doch etwas zu modern herauskommt, beinahe sentimental. Apollo muß für ihr Ohr die Sphärenmusik übermeistern; geschieht dieß nicht, so ist er entweder kein rechter Apollo, oder Urania ist keine rechte Muse. Einige Motive der Gruppirung sind nicht edel genug, greifen in das Alltzubequeme hinüber. Daß nicht alle Musen den Forderungen der Schönheit in gleichem Maaße entsprechen, wird Niemanden befremden, der die Natur der Sache erwägt. Mannichfaltigkeit ist sicherlich der Monotonie vorzuziehen. Und wo ist der Neuere, der es vermöchte, ohne auf Kopien anszugehen, neun hohe Schönheiten aus Einer Seele und zugleich in verschiedenem Guß darzustellen? Heß hat auch in dieser Beziehung viel geleistet, Ungewöhnliches, darf man vergleichungsweise sagen. Glanz und Pracht der Farben erheben vielleicht zu laut ihre Ansprüche, aber sie stimmen zum Geiste des Ganzen und wirken daher durchaus harmonisch. Heß steht namentlich auch als Maler bedeutend hervor, ein Vorzug, der ihm hoch angerechnet werden muß. Vom Anfange bis zum Ende der Ausstellung hat das Bild seine Macht über das Publikum bewährt. Erfreulich, ja erqöhlich war es zu sehen, wenn dieselbe Schaar von Bedauern Apollo und die Musen umringte, nachdem sie das Schlachtbild von Peter Heß mit den Augen des Erstaunens gemessen und verschlungen hatte. Das Bild würde eine edle Zierde seyn für jeden Aufenthalt, jedes Landhaus, wo Anbeter des Parnasses wohnen.

Johann Rambour.

Scene aus der Einleitung zu den zehn Tagen (Dekameron) von Giov. Bocazzio. Eine Gesellschaft junger Leute, die sich vor der Pest in Florenz (1348) auf eine benachbarte Villa geflüchtet, erheitert sich durch Erzählung von Novellen.

Der Gegenstand kann seinem dichterischen Gehalt nach ein Kleinod heißen. Daß Rambour dasselbe für Deutschland zuerst aus Licht zog, macht seinem Entdeckungsgeiße Ehre; daß er daraus einen durchsichtigen Juwel zu schaffen und ihn meisterlich zu schleifen wußte, beweist seinen entschiedenen Beruf für originale Komposition. Die Anmuth der Behandlung könnte die Beschreibung in einen Irrgarten verlocken; sie muß deßhalb ein wachsames Auge auf sich selbst haben, um ihren Weg in gerader Linie zu durchlaufen.

Während die Pest in Florenz wüthet (1348), begeben sich drei Jünglinge und sieben Jungfrauen aus der Stadt nach einem nahen Landhause und suchen im Vergnügen geselliger Mittheilungen Schutz vor den Mahnungen der furchtbaren Zeit. Eine aus der Mitte der schönen Sieben ist für jeden Tag das Oberhaupt der Gesellschaft, jeden Tag wechselt das Scepter, jeden Tag ruft ein Quell die sämmtlichen Mitglieder des arkadischen Zwischenreichs in seine Nähe. (Vicino alla fonte secondo l'usato modo si ragunarono. Boc.) Den Inhalt dieser Vorstellung vergegenwärtigt das Haupt- und Mittelbild des Kartons; eine gedankenreiche, überaus anmuthige Einfassung schlingt sich fast in der Art der Blumensprache um den Hauptgegenstand und erörtert ihn ebenso mannichfaltig als treffend. Säulen zur Rechten und Linken, umwunden von zwei breiten Bändern, begränzen den Raum des Mittelbildes und heben es so von den Nebendingen ab. Auf den Bändern erblickt man die Namen der vorkommenden Personen; auf der einen Seite Pamfilio, Neifile, Filomena, Dioneo, Fiammetta; auf der andern Pampinea (die Königin des Tages), Elisa, Lauretta, Filostrato, Emilia. Die Namen wirken gleich einer musikalischen Begleitung, man glaubt Bocazzio reden zu hören und wünscht mit den Augen seine Worte einzufangen. Jenes Namenverzeichniß ist kein Beiwerk, es lebt und webt in und mit dem Ganzen. In der obern Einfassung haben die allegorischen Abbildungen das Uebergewicht, in der untern die historischen; jene strehen luftig nach der Höhe; diese verweilen, schwerer beladen, auf dem Boden der Wirklichkeit. Die obere rechte Ecke wird von der Muse der Geschichte ausgefüllt, die entgegengesetzte von der Gestalt des Dichters, der am Lesepult vor einem aufgeschlagenen Buche sitzt; ihm in der Nähe erscheint das personifizirte Florenz. Die Abgeschiedenheit des Dichters von dem, was unter ihm vorgeht, seine objektive Ruhe, erläutert, verherrlicht durch die Muse der Geschichte, wie durch einen Akt geistiger Trauung, winkt mit dem Zauber einer Apotheose herab und setzt Fernes und Nahes in die erwünschteste Verbindung. Eine weibliche Gestalt mit einer Geisel und ein Wolf, über einen Leichnam schreitend, beide zweckmäßig angebracht, versinnbilden die Pest. Neben diesen Vorstellungen in der Mitte der obern Einfassung treten die drei Parzen hervor; eine derselben gibt einem Entflehenden zu verstehen, daß er den Tod im Bündel auf seinen Schultern trage. Die untere Einfassung rollt das Geschichtsgemälde jener Schreckensstage auf; man sieht in der Mitte einen Kirchhof, wo Geistliche an den Pestleichen die Pflichten der Bestattung erfüllen; Flüchtlinge, welche das Entsetzen aus dem Schooße ihrer Familie treibt; Wüstlinge, welche die Neige der Zeit im rasenden Wolleben auszuschöpfen suchen.

Der Grundgedanke des Kartons, um den sich Alles bewegt und dreht, stellt, wie mir scheinen will, die Verherrlichung der Poesie vor im Lichte der historischen Anschauung. Selbst das Schrecken der Umgebung kann ihre wunderbare Macht nicht brechen, sie bildet die Schlagbrücke, auf welcher die bedrohte beängstigte Menschheit dem vordringenden Verderben zu entrinnen sucht und auch im Angesichte des Todes nicht verzagt. So ist jede Forderung der

Komposition erfüllt, sie hat einen festen Mittelpunkt, sie beleuchtet ihn von den verschiedensten Seiten, sie gibt auch dem scheinbaren Zufalle den Gehalt des Nothwendigen, sie versöhnt endlich den Eindruck durch sinnvolle Abwechslung und hebt diese noch überdem durch die Verschmelzung der Kontraste. Rambour hat nicht bloß richtig, sondern auch schön gedacht. Ref. freut sich, daß er nicht gerade zur Bestätigung, aber doch zur Verstärkung der aufgestellten Ansicht ein beifälliges Urtheil des Kunstblattes (1829, Nr. 21) anführen kann, wo das Kompositions-Talent unsers Künstlers ebenfalls mit lautem Nachdruck anerkannt ist. Er dringt tief in den Geist der Zeit, des Orts, des Gegenstandes ein; deßhalb dürfen seine Kompositionen vorzugsweise historisch heißen.

Die technische Ausführung des Kartons steht merklich gegen den Werth der Komposition zurück. Uebrigens sind die sichtbaren Schwächen von der Art, daß die letzte Hand ihnen hoffentlich abhelfen wird. Einem Talente, das noch nicht hinlänglich anerkannt seyn dürfte, aber der öffentlichen Gunst werth ist, soll ein Kunstblatt nicht kalt entgegentreten, indem es auf das Detail der Mängel eingeht. Wer sich hingegen als Künstler bereits einen gewichtigen Namen gemacht hat und ihn durch seine Werke fort und fort rechtfertigen will, der muß sich billig auch gefallen lassen, daß seine Leistungen etwas genauer erwogen werden. Jede Krone hat ihre Unbequemlichkeiten.

Nach dem Flächenraume der Zeilen wird die Einsicht der Leser die Grade der Meisterschaft nicht abschätzen. Sonst berechneten die Statistiker die Kräfte der Völker nach der Quadratur der Länder und ähnlichen Größen; gegenwärtig haben sie einen natürlichern Maaßstab gefunden, und dieser möchte sich in gewissem Sinne auch auf die Kunstbetrachtung anwenden lassen. Wenn endlich Ref. in dem Publikum jenes Gefühl erregt hat, welches man gründliche Langeweile zu nennen pflegt, so kann er zu seiner Entschuldigung sagen, daß er, weil er schlechterdings keine Autorität seyn kann und will, um so dringender die Nothwendigkeit fühlte, seine unvorgreifliche Meinung, so gut oder schlecht es gelingen wollte, zu motiviren. Tadeln muß er an seinen Bemerkungen, daß die Beifallsäußerungen hier und da etwas zu lebhaft ausgedrückt sind. Der Fehler hat seinen überlegten Grund. Seit mehreren Jahren herrscht in der Kunstliteratur ein eigener entomiastischer Ton. Der Einzelne kann ihn nicht umstimmen, er muß Takt halten. Ist es ihm versagt, auf den untern Tasten zu spielen, wenn es Noth thut, so ist er gezwungen, seine Modulationen auf die höhern zu beschränken. Wenn solchergestalt die Region der Skala im Ganzen richtig behandelt ist, so hebt sich das Mißverhältniß vor dem Urtheil des vergleichenden Lesers von selbst wieder auf. —uer.

Archäologie.

1. Antike Bildwerke — von Eduard Gerhard. 1 Centur. III. IV. Heft.
2. Monuments inédits — par M. Raoul-Rochette. III et IV livr.

(Beschluß.)

Diese Darstellungen beschließt ein Basrelief, Taf. XXXII. 2, auf welchem Orestes in der Stellung des Diomedes auf den berühmten Steinen des Dioscorides und Gnaios auf einem Altar kniend, neben welchem ein Baum mit einer Schlange und ein Dreifuß, sowie die Bildsäule des Apollo, an deren Fußgestell eine Erinnys ermattet niedergesunken ist.

Auf die Drangsale des Orestes und Pylades bezieht der Vers. zwei Denkmale von sehr schlechter Arbeit, das eine Vase, die an häßlicher Zeichnung keiner nachsteht, Taf. XLI., mit den beiden Fremdlingen vor der Iphigenie auf Tauris. Das andre ist ein etruskischer Spiegel, Vignette N. 7, S. 238, auf dem er die beiden Freunde wieder zu erkennen meint bei einer Säule mit einem Aufsatz, der ihn an das Grab des Porsenna erinnert.

Die Ermordung des Neoptolemos durch den Orestes ist die letzte Darstellung, welche unser Vers. in Kunstwerken nachzuweisen bemüht ist. Er bringt zu diesem Zweck zwei höchst interessante Monumente in Abbildungen bei, und versucht von dem ersten derselben, einem Cantharus aus der Sammlung des Grafen von Pourtalès, eine Erklärung, nach der wir in demselben den Mord des Neoptolemos durch den Orestes in dem Tempel zu Delphi zu sehen haben. In einem zur Seite befindlichen bärtigen Mann, mit einem Stock in der Hand, welcher mit Steinwürfen einen Angriff macht, sieht er das Volk von Delphi, und den bärtigen Genius, welcher den Neoptolemos gefaßt hat und fortträgt, hält er für Thanatos, den Todesgenius. Die andere Seite derselben Vase zeigt den Orestes bärtig und nackt von einem Krieger und dem Merkur vor den Thron einer ganz in ihr Kleid gehüllten Frau geführt. Auf der andern Seite erscheint Minerva nur mit dem Helm versehen, und die linke Hand auf ein gestügeltes Rad gesetzt, während sie mit der Rechten die Anrede an den Merkur zu unterstützen scheint. Herr Raoul-R. ist geneigt darin die Darstellung des Orestes vor der Iphigenie auf Tauris zu sehen. Hr. Panofka ist dieser Erklärung aus gewichtigen Gründen entgegen und gibt dafür eine sehr geistreiche Deutung, nach der wir hier den Orestes durch den Merkur und den Mars vor die personifizirte Gerechtigkeit des Areopag führen sehen. Die Gegenwart der Minerva paßt gut zu der von dem Orestes ihr bei dem Areopag errichteten Kapelle und dem damit

verbundenen Kult der Athene Areia. Die Gestalt aber, welche in der einen Hand eine Fackel und in der andern eine Rolle hält, ist nicht, wie R. Rochette meint, eine Furie, sondern ein Diener des Gerichts, welcher durch seine brennende Fackel darauf deutet, daß das Gericht in der Nacht gehalten wurde. Das geflügelte Rad hat Raoul-R. selbst sehr geschickt auf die Erfindung des geflügelten Wagens durch die Minerva gedeutet, indem er zugleich nachgewiesen, daß das Rad als Attribut der Nemesis nicht anders als auf Monumenten der römischen Kunst vorkömmt. — Denselben Gegenstand die Ermordung des Neoptolemos zeigt ein Sarkophag von Volterra. Neoptolemos hat das Rad gefaßt, welches in den Händen einer neben dem Altar stehenden Frau befindlich ist und das man bisher allgemein für das Rad der Nemesis genommen hat, von dem aber Bröndsted nachgewiesen, daß es ein wesentliches Glied des prophetischen Dreifußes ist.

Der auf der ersten der beiden eben besprochenen Darstellungen befindliche Todesgenius, welcher den Neoptolemos wegzutragen im Begriff ist, gibt dem Verf. Gelegenheit zu einem weitläufigen Excurs über einen der Oreste eigentlich ganz fern liegenden Gegenstand, über die Darstellung des Todes und des Todesgenius sowie der Genien überhaupt. Eine Vase des Hrn. Durand, welche zu Basilicate entdeckt worden, zeigt einen bärtigen Mann mit großen Flügeln, welcher eine Frau fortschleppt, Taf. XLIV. A, und den Hr. Raoul-R. auf den Heros von Temesse deutet, welcher jedes Jahr eine Jungfrau raubt. Auf Taf. XLIV. B. sieht der Verf. den Thanatos, welcher eine Jungfrau raubt, statt des Boreas und der Orithyia. Taf. XLIV. 2. zeigt einen horizontal schwebenden Genius mit einem Kaninchen darunter, welchen der Verf. mit Glück für einen Todtengenius erklärt. Taf. XLII. 1. dieselbe Darstellung wie bei Gerhard LXXVII. 3. und eben so erklärt. Auf Taf. XLII. A. N. 1. erblickt man zwei bärtige Männer mit Tunica und Flügeln, welche zu beiden Seiten einer Art von Alkoven stehen, in welchem eine todte Frau liegt, und die der Verf. für die Genien des Todes nimmt. Auf der einen Seite erblickt man den Herkules mit dem Cerberus, auf der anderen den Charon in seinem Nachen, an dessen Vordertheil ein Auge sichtbar ist. Taf. XLII. A. 2. bringt der Verf. eine Abbildung einer Vase des Fürsten von Belvedere zu Neapel bei, welche dem Canova oder einem seiner Schüler zusteht. Die Zeichnung davon ist aus Millins Mappen auf der Pariser Bibliothek in die Hände des Hrn. Raoul-R. gekommen, der sie hier sehr gelehrt erläutert. Von einer schon bei Gori edirten Bronze, die der Verf. in Abbildung XLII. 2. mittheilt und für den Genius Amphidromus des Aeschylus, den Genius Mystagogus des Menander, das ist für einen Genius der Geburt erklärt, welcher ein neugebornes beleidetes Kind in den Armen trägt, verspricht Hr. Panofka neue Aufklärungen. Taf. XLIV. 1. zeigt auf einer Vase des Hrn. Durand einen fliegenden myrtenbekränzten Genius, der auf der Rechten einen Vogel (aber keinen Hahn, ἀλεκτρύων, wie der Verf. will) trägt, in der Linken ein Stäbchen, mit welchem er wahrscheinlich den vor ihm befindlichen Reif in Bewegung setzte. Der Verf. sieht darin den Genius der Eydebie und in dem auf der Rückseite befindlichen Jüngling den Eydeben, auf welchen die Inschrift ΔΙΟΚΛΕΕΣ ΚΑΛΟΣ Bezug hat.

Br.

Plastik.

Die Gypsmodelle des großen Mausoleums, welches der Graf Eugen von Méan seinem Oheim, dem verstorbenen Erzbischof von Mecheln, errichtet, sind in Antwerpen nach Carrara eingeschifft worden, um daselbst im Marmor vorbereitet zu werden, von wo man diese Kunstwerke nach Brüssel schaffen wird, damit der Bildhauer Jacotte sie vollendende Hand daran lege. Dieser selbe Künstler verfertigt gegenwärtig die Büste des Generals Desprez für dessen Geburtsstadt Amiens.

Der Hyacinth von Bosio, in der Galerie Luxemburg zu Paris, ist in einem bronzenen Abguß im Museum zu Berlin aufgestellt und der Künstler zum Mitglied der dortigen Akademie der Künste erwählt worden.

Hr. Verspeyen, ein ausgezeichneter Künstler in Antwerpen, hat eine Samariterin in Silber cisellirt, welche dem Könige der Belgier bei seiner letzten Reise dahin als Geschenk überreicht worden ist.

Der König von England hat den Artillerie-Offizieren in London einen kostbaren Candelaber zum Geschenke gemacht. Derselbe ist von den Hrn. Bridge gearbeitet und hat eine dreifeitige Basis, auf deren einer Seite das königl. Wappen, auf der andern die Fahne der königl. Artillerie, auf der dritten eine passende Inschrift befindlich ist. Der Leuchter hat zwölf Arme, die mit dem Stiel zusammen einen Palmbaum, als Symbol des Sieges, bilden; auf dem Wipfel ruht der brittische Löwe.

Mit Ausführung der kolossalen Basreliefs am Portal des Triumphbogens de l'Etoile in Paris sind die Bildhauer Rude, Cortot und Etex beauftragt. Letzterer ist ein junger Künstler, welcher bei der letzten Ausstellung die ausgezeichnet schöne Gruppe Cain und seine Familie, nach dem Tod Abels, gezeigt hatte. Die vier Figuren von Göttinnen des Ruhmes (renommées) an den Giebelfeldern der Thore hat Hr. Pradier übernommen. Der große Fries ist den Hrn. Jacquot, Leitié, Seurre d. A., Rude, Brun und Caillouet übertragen. Die Reliefs an den Haupt- und Nebenseiten werden von den Hrn. Lemaire, Seurre d. A., Chaponnière, Feuchères, Marochetti und Gechter ausgeführt.

Die für die Stadt Rouen bestimmte schöne Statue Corneille's aus weißem Marmor ist gegenwärtig in den Werkstätten der Akademie der Künste zu Paris der Beendigung nahe.

In der Stadt St. Gallen sind unlängst zu den Seiten des Thores der städtischen Reitschule die kolossalen Bilden des Kastor und Pollux aufgestellt worden. Sie sind von dem Bildhauer Theodor Wagner in Stuttgart modellirt und in Werterflut ausgegossen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 96.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 28. November 1833.

Kunstausstellung in Nürnberg.

An den festlichen Tagen des 25., 26. und 27. August Nürnberg nicht besucht zu haben, galt für uns Bewohner der benachbarten Städte für ein Vergehen, dessen ich mich nicht wollte schuldig machen. Wirklich hatten die Bewohner mit rühmlichem Wetteifer Alles aufgeboten, was das Doppelfest des Geburts- und Namenstages ihres Königes, dießmal erhöhet durch die persönliche Anwesenheit der königl. Majestäten selbst, würdig auszeichnen mochte. Diese festlich geschmückten Straßen und Häuser, dieser pompöse Zug zum Wettrennen und zur Preisevertheilung auf der Peterheide, diese höchst ausgezeichnete Gewerbs-Ausstellung auf dem Rathhause, diese wohlgelungenen Feste auf dem Cramerischen Schmausenbuck und der Byßischen Rosenau, dazu das Theater in der Stadt und auf dem Festplatze, der Ball im Museum, die Vorträge der vereinigten Liedertafeln von Nürnberg, Fürth, Erlangen und Schwabach boten für den Fremden eben so viele Unterhaltung als Zerstreuung dar. Die alte kunstliebende Noris unterließ es nicht, auch noch von einer andern Seite die Feste auszuzeichnen. Der neu entstandene Alterthumsverein bot seine Sammlungen zur täglichen Beschauung dar, die Hrn. Maler Hanff und Handelsgerichts-Assessor Hertel hatten ihre höchst interessanten Kunstschätze dem Publikum geöffnet, und der rühmlich bekannte Verein Nürnberger Künstler und Kunstfreunde, der mit geringen Mitteln schon manches schöne Unternehmen würdig ausgeführt hat, hatte in den obern Zimmern des Museums eine Ausstellung von den Werken der gegenwärtig in Nürnberg lebenden Künstler veranstaltet. Wie ich hörte, so war man auf diese Ausstellung nicht vorbereitet, sondern der Entschluß dazu fiel mit der Ausführung selbst zusammen, weßhalb außer ein paar auswärtigen Vereins-Mitgliedern kein auswärtiger Künstler etwas geliefert hatte. Wenn auch ärmer an Zahl, so war die Ausstellung auf der andern Seite eben darum wieder von besonderem Interesse. Sie zeigte recht eigentlich, was Nürnbergs Künstler gegenwärtig leisten. Nur muß ich bedauern, daß das Zusammentreffen der Hanffischen und Hertelschen Ausstellungen mit der des Kunstvereins eine Zersplitterung zur Folge hatte, welche sich als durchaus ungünstig erwies. Wenigstens fand ich auch dort mehrere ganz neue Werke Nürnberger Künstler, welche dieser Ausstellung zur großen Zierde gereicht hätten. Zum Beweise hievon will ich nur auf die Klein'schen Gemälde und auf die zahlreichen Sauterleute'schen Glasmalereien bei Hertel hinweisen, deren Betrachtung einen einzigen Genuß bot. Mir wollte dieß Theilen und Zerspalten nicht recht zu Sinne, am wenigsten in einer Stadt, wo man so gerne mit patriotischer Eifersucht dem Ruhm der Stadt das eigene Lob zum Opfer bringt.

Der Katalog zählte 190 Nummern. Ich werde dasjenige, was mir am vorzüglichsten schien, kurz beschreiben,

Nr. 5. 6. J. G. Buchner jun., Maler. Zwei Portraite, ein männliches und ein weibliches, sorgfältig gemalt, und wie ich hörte, wohl getroffen. Ich wünsche dem jugendlichen Künstler Glück zu seiner Laufbahn, möchte ihm jedoch auch mehr Wärme und weniger Härte empfehlen.

Nr. 7. A. P. Dallinger jun., Medailleur und Steinschneider, ein Rahmen mit Siegelabdrücken. Dallinger reiht sich würdig seinem trefflichen Vater an, und es ist zu hoffen, daß er bei fortgesetztem Studium ihm gleichkommen werde. Vorzüglich ist das Siegel des Alterthumsvereins, der Liedertafel, des Freiherrn Hans v. Aufseß u. a.

Nr. 12 u. 13. Fr. W. Doppelmayr, Bürgermeister zu Nördlingen, zwei Landschaften aus dem Gebirge, Federzeichnungen. Treue in der Auffassung der landschaftlichen Gegenstände, Nettigkeit in der Behandlung und Wahrheit in der Charakteristik der verschiedenen Baumgattungen zeichnen sie aus.

Nr. 21. Joh. Andr. Engelhardt. Ein Knabe in macedonischer Kleidung, Aquarellzeichnung, ein Bild von guter Zeichnung und fleißiger Ausführung. Es that

mit leid, kein Oelgemälde von dem Vers. bei der Ausstellung gefunden zu haben.

Nr. 23. 24. 25. J. M. Enzingmüller, Kupferstecher. Eine sehr gelungene Copie des Johannes von Müller, ein Christus nach eigenem Entwurf, als Gegenstück dazu, und eine Kreidezeichnung nach van Dyck, die Grablegung Christi. Der Künstler führt einen schönen und kühnen Stichel, aber sein Christus ist an mehreren Stellen, besonders in den Händen fehlerhaft gezeichnet; correkter, wenn gleich auch nicht ganz fehlerfrei, ist die Kreidezeichnung nach v. Dyck.

Nr. 27. Chr. Fues, Maler, Oelgemälde, eine Bauernkirchweihe voll Leben und guter Anordnung; der Effekt ist wohlbedacht und das Ganze in warmem Lichte gehalten, nur wäre mehr Studium der Natur zu wünschen.

Nr. 28 — 36. J. M. Fr. Geißler, Kupferstecher, mehrere Kupferstiche und Aezdrücke, darunter vorzüglich das Portal vom Dom zu Cöln zu Boisserées Werk, das Panorama von Prag nach Morstädt, zu einem umfassenderen, bei Borrosch und André erscheinenden Werke gehörig. Hr. Geißler gehört zu den ausgezeichnetsten Kupferstechern Deutschlands im landschaftlichen Fache, was er durch seine Arbeiten für das französische Museum zu Genüge beurkundet hat. Das Portal des Cölner Doms ist herrlich gelungen und reiht sich in der sorgfältigen und verständigen Ausführung an die schönsten Blätter des Boisserée'schen Werkes, welche in Frankreich und Deutschland gestochen wurden. Das Panorama von Prag ist mit dem höchsten Fleiße, und sowohl im architektonischen, als im landschaftlichen Theil mit gleicher Vorzüglichkeit behandelt. Die schwierige Aufgabe, eine malerische Wirkung in diese Häusermasse zu bringen, hat der Künstler auf's rühmlichste gelöst. Die andern kleinern Blätter des Meisters stehen diesen beiden nicht nach.

Nr. 37. 38. P. C. Geißler, Maler und Kupferstecher, eine Auction und ein Liebhaber-Theater, Original-Zeichnung in Aquarell. Der Meister hat sich besonders im Liebhaber-Theater als Erfinder und Zeichner vorzüglich hervorgethan. Er verstand es, dem Ganzen eine komische Seite abzugewinnen, die Charaktere auf's treffendste zu bezeichnen und mit der effektvollen Beleuchtung Wärme zu verbinden. Die Ausführung ist weniger fleißig.

Nr. 40 — 42. M. C. Hartmann, Maler. Hier zeichne ich vorzüglich ein Miniaturgemälde aus; eine alte Frau, mit ihrem Suppentopfe vor sich; ein überaus fleißiges und der Natur getreues Bild. Auch die Kreidezeichnung, ein alter Mann, ist zwar trocken behandelt, doch mit vieler Sachkenntniß und Liebe ausgeführt. In dem Gouachegemälde; ein Jude überrascht seine beiden Söhne in der Garküche über dem Bratwurstessen, ist die Idee ganz klar, mit voller Wahrheit und sehr gelungener Charakteristik gelöst, wenn gleich die Ausführung der Idee nachsteht.

Nr. 43. J. W. Heuschel, Bildhauer zu Cassel, ein beteuder Engel, Gypsabguß nach einem in Erz gegossenen Original dieses Meisters; eine vortreffliche, mit aller Zartheit, welche die Jugend darbietet, mit Weichheit und graziöser Anordnung ausgeführte Figur. Die sanfte Himmelsmilde, welche sich in den Zügen des Engels ausdrückt, fesselt jeden Kenner, und man fühlt sich zu dem Wunsche gedrungen, daß Heuschel noch mehr und größere Werke auf die Nachwelt kommen lassen möge.

Nr. 45 — 66. J. A. Klein, Maler und Kupferstecher, mehrere Oelgemälde und Aquarell-Zeichnungen. Ich erinnere mich in dem heurigen Kunstblatte schon eine ausführliche Charakteristik der Werke dieses berühmten Künstlers gelesen zu haben, weßhalb ich nur bemerke, daß auch die hier ausgestellten Werke seine Meisterschaft wieder beurkunden. Ganz vorzüglich hebe ich den Bivouak wallachischer Fuhrleute an der Donau, ein Oelgemälde, aus, das mit der sorgfältigen Ausführung reiche und gut gewählte Composition und herrlichen Effekt verbindet. Der graue Tou, welcher bisweilen über den Klein'schen Landschaften ruht, ist hier gänzlich vermieden.

Nr. 67. Lor. Kreul sen., Maler, ein männliches Portrait in Pastell. Der Künstler hat hier in einem warmen, kraftvollen Colorit ein Portrait geliefert, welches ihm alle Ehre macht und nach der Aussage der Einheimischen überaus ähnlich ist.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford.

(Geschrieben im Winter 1831) *)

Dieses marmorne Puteal wurde von dem bekannten Engländer Dodwell in Korinth aufgefunden, und so viel

*) Dem Hrn. Vers. des nachfolgenden Aufsatzes war durch zufällige Umstände als zur Einsendung desselben an den Herausgeber die von Hrn. Panofka in den Annali dell' Instituto 1830. 1. p. 145 mitgetheilte Erklärung desselben Denkmals ganz unbekannt geblieben, mit welcher er in der Hauptsache übereinstimmt. Hr. Panofka sagt: J'y reconnais Hébé conduite par Junon et par Venus, et que précèdent Apollon, Diane, Latone et Mercure: elle dirige ses pas vers Hercule, conduit par Minerve et par Pitho. J'ai supposé Junon conduisant Hébé, non seulement parce que cette déesse préside aux mariages, et par conséquent figure une νυμφεύτρια par excellence, mais bien plus encore parce que c'est elle qui donna Hebé pour épouse à Hercule après l'avoir adoptée comme fils légitime. (Diod. IV. 244, p. 284.) Auch

ich weiß, auch zuerst von ihm bekannt gemacht in den Alcuni Bassir. della Grecia, und wiederum in seinem Classical tour through Greece. Vol. II. p. 200. sqq. Ueber den Fundort und den Zustand dieses merkwürdigen Kunstdenkmals hieratischen Styles gibt er Folgendes an: „When I saw it at Corinth, it was still used as the mouth of a well; but it had evidently been removed from its original position, as it was turned the wrong side upwards, and, consequently, very difficult to draw; and from the Friction occasioned by those who drew water from it, the figures were much injured, and most of the heads destroyed. It belonged to the noble and ancient family of Notara, who are mentioned by the Byzantine writers as a powerful house, when the Palaeologi were emperors of the East.“

Zu seiner Erklärung der Basreliefs, die diesen Brunnenrand zieren, gibt er als Hauptmomente der Darstellung die Versöhnung des Herakles mit Apollo an, eine Ansicht, welcher Ottfried Müller folgt. Siehe seine Dorier I. S. 358 und S. 431. Archäologie der Kunst S. 70, 15, wo auch Gerhard's Meinung angeführt ist, der in ihnen den „Zug der neugebornen Aphrodite nach dem Olymp“ sieht. Es ist dem Verf. nicht vergönnt gewesen, die antiken Bildwerke Hrn. Gerhard's einzusehen und die scharfsinnige Behauptung dieses berühmten Alterthumsforschers näher zu untersuchen; allein schon bei einiger Bekanntschaft mit unserm Puteal, die wir voraussetzen zu dürfen glauben, wird Jeder von selbst finden, wie richtig der Gedanke ist, eine der drei mit einander verbundenen weiblichen Figuren (doch wahrscheinlich die mittlere?) für eine ἀγομένη zu halten und von den begleitenden zu unterscheiden.

Es ist wohl außer Zweifel, daß unser Puteal früher einem heiligen Brunnen angehört hat, und es läßt sich sogar mit einiger Sicherheit nachweisen, welchem unter den vielen Brunnen Korinths. Selbst ohne der Meinung Dodwell's zu folgen, dürfen wir Herakles und Apollo, die Hauptpersonen der zwei einander entgegenkommenden Züge, besonders in's Auge fassen und aus ihrer mythisch-geschichtlichen Bedeutung für Korinth einen Schluß ziehen, der die symbolische Erklärung des Ganzen herbeiführt. Wie nämlich Ἡρακλῆς γενάρχας des Dorischen Stammes in alten Inschrift genannt wird, so ist auch Ψοῖβος Ἥλιος Ahnherr der korinthischen Aeoliden zu nennen. Es wird vielleicht auffallen, daß Ἥλιος mit dem jüngeren Ἀπόλλων scheinbar identificirt wird; allein, wie sehr auch der Herr, nach den unbestrittenen Zeugnissen der Alten, überzeugt ist, daß Helios in der frühesten Zeit ein durchaus selbstständiges Wesen ist, so kann er doch nicht Ottfried Müller bestimmen, der in seinen Doriern behauptet, erst durch die Dorier sey der Apollodienst nach dem Peloponnese gekommen und dort auch unvermischt geblieben. Wir dagegen fühlen uns gedrungen, anzunehmen, daß die Bestandtheile des apollinischen Wesens, die im Helios schon vorhanden waren, schon vor der Zeit der Herakliden, am frühsten aber in den Küstenstädten des Peloponnesos, den von den Inseln herüberkommenden Apollodienst zuließen und so ein gemeinschaftlicher Cult entstand, in welchem allmählig die neuere Idee die ältere überwältigte. Die alte Sage aber vom Kampfe des Helios und Poseidon um den Besitz des Isthmos, und, wie dem ersten durch den Anspruch des Briareus „die Höhe ob der Stadt“ (ἡ ἄκρα ἡ ὑπὲρ τῆς πόλεως) als Besitzthum zuerkannt wird, motivirt den alten Namen derselben, Ἡλιούπολις besser, als was Stephanus von Byzanz und Eustathius über ihn sagen. Dieser Mythos, der mit der Erzählung Pindars zusammengehalten zu werden verdient, wo Rhodos aus den Fluthen auftaucht, des Aelios Braut, begründet zugleich den Ursprung der heliadischen Herrschaft in Korinth und wird Vermittelung zwischen dem Sagenkreise von Jolkos und Kolchis. Erwägen wir nun ferner, daß selbst Medeia, des Heliaden Aietes Tochter, dessen ganzes Geschlecht noch die Strahlenkrone des Ahnen trägt (Apollon. Rhod. IV. 727 sq.), auf den Grund dieser Abstammung ihre Ansprüche auf Korinths Herrschaft geltend macht, und als sie fliehen muß, ihren Geliebten, den Aeoliten Sisyphos (Schol. Pind. Ol. XIII. 74. nach Theopompos), zum Nachfolger auf dem Throne und somit auch zum Mitglieds ihrer Familie erwählt, so tritt uns die Idee weit näher, daß Helios, und durch ihn Apollon, Stammvater der korinthischen Aeoliden ist, wie Herakles der ebenbürtigen Dorier. Doch nicht durch vernichtende Gewalt, sondern durch kluge Verbindung und Einverständniß mit den Aristokraten (S. Thuc. III. 12. Paus. p. 120. und bes. Strabo p. 363) bemächtigten sich die Dorier des Peloponnesos, und auch der Herakl ide Aletes gewinnt Korinth nicht durch Sturm,

ist er, da ihm die Stackelbergische Abbildung des Reliefs in Gerhards antiken Bildwerken nicht zugänglich war, über mehrere Einzelnheiten der Darstellung im Irrthum geblieben. So hält in der Stackelberg'schen Zeichnung die Figur hinter Diana, vom Verf. Aphrodite genannt, wirklich mit der Rechten den Zipfel des Gewandes, nicht die tabulae nuptiales, wie der Verf. meint; ob Merkur bärtig sey, ist bei Et. wenigstens ganz bestimmt angedeutet; eben so wenig ist deutlich, ob das, was Hebe mit der rechten Hand faßt, ein ποτηρίον oder etwa eine Granatblüthe sey (obgleich das Erstere wahrscheinlicher als von der καλύπτρα herabhängend). Trotz dieser Mängel enthält jedoch die Abhandlung so viel Eigenthümliches, daß die Redaction, indem sie dem Wunsche des Verf. nachkommt, dieselbe unverändert abgedruckt zu sehen, ohne Zweifel auf den Beifall der Leser rechnen darf. S.

sondern durch Benutzung der angebotenen günstigen Gelegenheit, um die Stadt zu überraschen. (Schol. Pind. ζ, 155. Hes. v. Διὸς Κόρινθος.) In Betracht alles bisher Gesagten und mit vorzüglicher Berücksichtigung des Herakles und des Apollo in unserm Basrelief, würde dasselbe zunächst die Vereinigung der heliadischen Sisyphiden mit Aletes, dem Führer der eingedrungnen Dorier, und zugleich die Vereinigung der beiden Hauptculte der Dorier und Aeoler darstellen können.

Allein es läßt sich noch ein anderer Gesichtspunkt gewinnen, von dem aus Apollon keineswegs die eine Hauptperson in der dargestellten Handlung ausmacht, wohl aber Herakles und die Figur, welche wir bereits als ἀγομένη bezeichnet haben.

Betrachten wir unser Puteal genauer, so ergibt sich zunächst, daß das vorgestellte Drama sich schicklich in drei Haupttheile oder Akte zerlegen läßt, in welchem drei hervortretende Figuren, Athene, Apollon und die fünfte von Dodwell und Ottfr. Müller bisher für die Letho ausgegebene Figur die Anfangspunkte bilden und nach dieser Theilung würde unser Relief enthalten: des Herakles Einführung in den Olympos, in den zugewandten drei Figuren; seine Versöhnung mit Artemis, nicht mit Apollon, und endlich die Brautführung der Hebe.

Was nun zunächst die Verbindung der Athene mit Herakles betrifft, so ist sie durch die Mythologie so allgemein bekannt, daß wir für unnütz halten, die Zeugnisse der Alten beizubringen. Viele Vasengemälde zeigen die Athene als σύμμαχος des Herakles, entweder allein (wie bei Tischb. Engrav. tom. II. und in Millingen's Peint. ined. de Vases Grecs.) oder in Gesellschaft des Hermes (so bei de la Borde, tom. I. Milling. op. c. Hamilton's Engravings tom. IV.); hier tritt sie in derselben Function auf, in welcher sie nach Pausanias Vatyhelles gebildet hatte: „Ἀθηνᾶ ἄγουσα Ἡρακλέα συνοικήσοντα ἀπὸ τούτου θεοῖς.“ Sie ist in den ihr eigenthümlichen Peplos mit dem Ueberschlage gekleidet, der mit dorischen Aermeln (κοραις) versehen ist und in reichen Falten niederfällt; ihre Brust deckt die Aegis. In der linken Hand hält sie einen langen Speer, dessen Spitze gesenkt ist, zum Zeichen, daß sie sich freundlich naht; aus gleicher Ursache trägt sie den Helm nicht auf dem Haupte, sondern in der rechten ausgestreckten Hand. Herakles, der ihr nachfolgt, ist durch nichts besonders ausgezeichnet; die Figur unmittelbar hinter ihm ist Niemand als Alkmena selbst, die erstaunt über das Geschehende ihrem Sohne folgt. Sie ist in einen von dem ζωστὴρ gegürteten Peplos und einen weiten Chiton fast ganz eingehüllt. Diesem ersten Zuge, der als eben von der Erde angelangt gedacht werden kann, schreiten die zwei anderen entgegen. Apollon zunächst mit der Kithara und dem Plektron, in das ἱμάτιον τετράγωνον gekleidet, — auf ihn folgend Artemis, den Bogen in der erhobenen Linken, den Köcher auf dem Rücken, mit der Rechten die scheue kerkinitische Hindin an sich heranziehend, über das dorische wollene Untergewand den gegürteten Peplos gezogen, mit zurückfallendem Ueberschlage.

(Die Fortsetzung folgt.)

Neueste Denkmale.

Das von Simoni in Marmor ausgeführte Brustbild des Königs von Preußen ist, ein Geschenk Sr. M. an die Akademie der Wissenschaften zu Berlin, in der öffentlichen Sitzung derselben am 8. Aug. d. J. zuerst aufgestellt gewesen.

Mit Erlaubniß des Kaisers hat die russische Armee die Summe von 10.000 Rubeln zur Errichtung der Monumente zum Andenken an ihre berühmten Mitglieder Derschawin und Karamsin beigetragen.

Auf den Wunsch des Adels im Gouvernement Simbirsk, dem aus diesem Gouvernement gebürtigen Geschichtschreiber Karamsin in der Stadt Simbirsk ein Denkmal zu errichten, hat der russische Kaiser befohlen, zur Ausführung dieses Plans im ganzen Reiche eine Subskription zu eröffnen. Die Akademie der Künste zu St. Petersburg soll mehrere Entwürfe zu einem Monument zur Auswahl einreichen.

Ebenso wird eine Gesellschaft von Einwohnern in Hull dem von dort gebürtigen Wilberforce ein Denkmal in der Hauptkirche aufstellen.

Die französische Regierung wird demnächst zur Ausführung des Monuments schreiten, welches auf dem Bastilleplatze zum Andenken an die für die Freiheit in den Jahren 1789 und 1830 Gefallenen errichtet werden soll; der frühere Plan von 1831 ist aufgegeben, und dagegen ein von dem Architekten Allavoine entworfener genehmigt, der unter dieses Künstlers Aufsicht und Leitung bis zum Julifeste 1834 ausgeführt sein soll. Eine bronzene Säule soll auf den weißmarmornen Sockel zu stehen kommen. Sie wird jener von Place Vendome im Durchmesser gleich, aber ein wenig höher seyn. Die Namen der gefallenen Helden werden in Relief mit großen Lettern um den Schaft geschrieben werden.

Die freiwillige Gesellschaft der Nacheiferung zu Rom hat in ihrer Sitzung vom 29. Aug. beschlossen, den König der Franzosen bitten, daß er den Grundstein zu dem Monumente des großen Corneille legen möge, wozu sich derselbe vorläufig in der Liste der Theilnehmer unterzeichnet hatte. Die Statue ist in den Ateliers des französischen Instituts zu Paris bereits fertig geworden.

In Lyon wird dem Wohlthäter seiner Vaterstadt, dem Generalmajor Martin, ein Denkmal errichtet, bestehend aus einer Statue, die von einem Lyoner Bildhauer ausgeführt, und auf einer den St. Petersplatz verschönernden Fontaine aufgestellt werden soll.

Persönliches.

Hrn. Gatteaux, Mitgliede der königl. Münz- und Medaillenkommission zu Paris, ist bei Veranlassung des königl. Besuches im Münzgebäude das Ritterkreuz der Ehrenlegion ertheilt worden.

Der Kaiser von Rußland hat den Maler Carl Brüloff in Rom zum Ritter des St. Wladimirordens ernannt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 97.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 3. Dezember 1833.

Kunstausstellung in Nürnberg.

(Beschluß.)

Nr. 68 — 90. C. Kreul jun., Maler, ein Sohn des vorigen; ein Künstler, der seine große Meisterschaft in Genrestücken mit jedem neuen Werke mehr bewährt. Gründliches Studium der Natur, großer Fleiß in der Ausführung, viel Gefühl für Farbe und die Harmonie derselben zeichnen seine Gemälde aus. Noch ist sein Farbenauftrag, etwa mit Ausnahme seiner letzten Bilder, zu dünn, er führt den Pinsel zu delikat und zart. Ich führe seine sämmtlichen Oelgemälde an. Nr. 68. Eine Verlobung, fast lauter Portraite. Das liebende Paar (der Jüngling etwas zu groß gezeichnet) steht vor den am Tische sitzenden Eltern. Die Aufmerksamkeit Aller ist auf das bestätigende Wort des noch unentschieden zweifelnden Vaters gerichtet, weßhalb das ganze Bild wenig Bewegung in der Handlung zeigt. Außerdem ist es trefflich gemalt, der Farbenton und die effektvolle Beleuchtung sind gut gewählt, auch die Nebensachen mit Künstlergefühl nett und zart behandelt. Nr. 69. Ein Landmädchen ist über dem mühsamen Schreiben eines Liebesbriefes eingeschlafen und wird von der seitwärts eintretenden Mutter belauscht; eine vorzüglich gelungene Arbeit, in welcher der Künstler Haltung und Farbenschmelz mit wahrem Naturstudium verbunden hat. Nr. 70. Ein alter blinder Violinspieler vor der Thüre seines ärmlichen Hauses sitzend, neben ihm ein kleines Mädchen, das um Almosen bittet. Das etwas größer ausgeführte Original war in der Hertel'schen Kunstsammlung zu sehen und gehört namentlich wegen der pastosern Malerei zu dem Allerbesten, was Kreul geliefert hat. Mit sinnvollem Reichthum verstand der Meister in der Kleidung und im Baumerk die Armuth zu bezeichnen. Nr. 71. Krankenbesuch eines Geistlichen bei einer Wittwe, die erst vor Kurzem die Nachricht von dem Tode ihres abwesenden Gatten erhalten hat. Vortrefflich und mit vieler Sachkenntniß ist der Kopf der Kranken ausgeführt; im schönen Contraste stehen die beiden von einem Mädchen gehaltenen Kinder, welche von der ungewöhnlichen Scene heiter gestimmt, nicht ahnen, was hier vorgeht. In der Stellung des Bettes hat der Künstler sich eine für die Malerei zu schwierige Aufgabe gestellt, so daß aller seiner Bemühung ungeachtet die Bettstelle jedem Beschauer, der sie nicht vom richtigen Augpunkt aus betrachtet, zu kurz zu seyn scheint. Nr. 78. Ein Kapuzinerkloster. Dieses Bild ist sehr charakteristisch und mit viel Geist dargestellt. Man erblickt durch eine offene Kirchthüre ein beichtendes Mädchen, im Vordergrunde steht ein rathfragendes Mädchen vor einem Kapuziner, und im Mittelgrunde zahlt einem andern Klosterbruder ein Landmann den Beichtgroschen, welcher nicht aus dem Seckel heraus will. Nr. 73. Ein alter betender Bauer, ein kleines schönes Bild, der Natur abgelauscht und mit Fleiß ausgeführt.

Unter den Nr. 74 — 90 vorkommenden Aquarell-Zeichnungen, in welchen sich durchgehends geistreiche Anordnung, große Correktheit in der Behandlung der Köpfe, und geschmackvoller Vortrag des Costüms, nur etwas flüchtige Behandlung der Hände und einzelnen Beiwerks findet, sind besonders bemerkenswerth: eine Dame, welche von einer Bauersfrau ein Huhn kauft, ein spinnendes Mädchen aus Zell in Tyrol, ein Gänsemädchen aus der Gegend von Oettingen, eine Bettelfrau und die Sennerin auf der Kreuzalpe beim Schliersee.

Nr. 97 — 115. C. H. Mayer, Maler und Kupferstecher. In dem männlichen Portraite Nr. 97 hat sich der Künstler in einem Pastellgemälde, das mit Keckheit und warmem Ton sehr lobenswerth ausgeführt ist, ehrenvoll versucht. Auch unter den, in einem Rahmen befindlichen Stahlstichen sind einige wohlgelungene punktirte Portraits.

Nr. 116. J. G. A. Mosner, Schriftstecher, hat in einem Rahmen schöne Adressen und Wechselschrift-Proben vorgelegt.

Nr. 130 — 133. Fr. J. Sauterleute, der bekannte ausgezeichnete Glasmaler, der in der Behandlung der Glasschmelzung, in der außerordentlich fleißigen Ausführung, in der trefflichen Carnation, die selbst bei den besten Malern der früheren Jahrhunderte selten oder nie so gefunden wird, allen lebenden deutschen Künstlern in diesem Fache an die Seite gestellt werden kann, hat hier nicht mehr als vier und unter diesen nur ein wahrhaft ausgezeichnetes Glasgemälde, die Heimsuchung der Maria nach Albrecht Dürer, ausgestellt. Wer seine Leistungen im vollen Glanze sehen wollte, mußte erst vom Museum aus den weiten Weg zu Assessor Hertel am Wöhrderthor machen.

Nr. 134. Frz. v. Stadler, Kupferstecher, lieferte eine sehr gelungene Copie der Magdalena von Correggio.

Nr. 136 — 152. Fr. Wagner, Kupferstecher, gab eine schöne Kreidezeichnung, Johannes in der Wüste nach Guido Reni, und nach derselben einen durch Zeichnung, Kraft, Farbe und Gewandtheit des Stichels sich auszeichnenden Kupferstich, welchen der Verein zu seiner dießjährigen Verlosung unter seinen Mitgliedern gab. Diese Verlosung, die an sich unbedeutend gewesen seyn soll, gewann durch dieses Blatt eine besondere Auszeichnung vor mancher andern, wo der allgemeine Treffer blos ein lithographirtes Blatt bietet. Zu wünschen ist, daß der Künstler, der sich bisher nur mit Vignetten beschäftigte, in solchen größeren Blättern öftere Bestellung finden möchte. Auch unter den ausgestellten Vignetten im Stahlstich zeichnen sich mehrere durch Nettigkeit und Kunstgefühl aus.

Nr. 153. Franz Wagner, Maler, männliches Portrait, ein Oelgemälde, ein ziemlich pastoses Bild von schöner Färbung. Das darauf folgende Bild würde gewonnen haben, wenn der Künstler die Landschaft mehr nach dem Studium der Natur ausgeführt hätte.

Nr. 156. 157. Ph. Walther, Kupferstecher. In der Anbetung der Hirten an der Krippe, Aquarellzeichnung in Großfolio, hat er eine Copie des lebensgroßen Originalgemäldes von M. A. Caravaggio mit vieler Wahrheit und Treue gegeben. In dem Volkamer'schen Fenster in der Lorenzer Kirche hat er sich als einen ausgezeichneten Aquarellzeichner bewährt. Die richtige Auffassung des gothischen Styls, die reinen Conturen, der durchsichtige Farbenglanz und die kraftvolle Effektbehandlung trugen dazu bei, alles andere in der Art zu verdunkeln.

Nr. 162 — 166. E. Wießner, Maler und Kupferstecher. Vorzugsweise hat sich Wießner in einer getuschten Zeichnung, Erinnerungsblatt für Freunde Muggendorfs und seiner Umgebungen, wovon auch ein Abdruck vorlag, hervorgethan. Naturgetreue, gutgewählte Auffassung, verbunden mit einer reinen, zarten und effektvollen Ausführung, geben diesem Werke eine Vorzüglichkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt. Möge er den Kupferstich recht bald und in gleicher Vollendung geben! Noch habe ich die Aussicht vom Schloßzwinger gegen das Thiergärtnerthor in Nürnberg, Nr. 164, und die große Linde bei Baireuth in Mondscheinbeleuchtung, Nr. 165, beides getuschte Zeichnungen, zu rühmen.

Nr. 167 — 174. G. Chr. Wilder, Maler und Kupferstecher, hat eine Reihe von wohlgelungenen architektonischen Handzeichnungen ausgestellt. Dieser Künstler bleibt sich immer gleich in seinem Vortrage; zu bewundern ist der Fleiß, mit welchem er Alles bis auf's Kleinste behandelt. Man möchte seinen Bildern nur etwas mehr Colorit und Effekt wünschen; die Lichter sind zu zerstreut und nicht genug auf die Hauptmasse berechnet. Unter den ausgestellten Werken zeichnete sich eine getuschte Zeichnung, Nr. 167, Ansicht von der Freiung gegen die Stadt, dann die Aquarellzeichnungen aus, Nr. 169, 170, innere Ansicht von dem Chor der Sebalder und Lorenzer Kirche, Nr. 175, äußere Ansicht der Lorenzer Kirche von der Mittagseite, und Nr. 179, eine Monstranz in der Kirche zu Neukirchen am Braud.

Nr. 184. 185. Im Anhang des Catalogs, Lindpaintner, königl. bair. Hauptmann und Adjutant, zwei Landschaften aus dem baierischen Hochgebirg, mit viel Fleiß und Naturstudium dargestellt. Die Fernsichten sind warm und duftig gehalten, Sonnenlicht und transparente Schlagschatten sind mit Gefühl wiedergegeben, und Effekt und Luftperspektive wohlverstanden.

Nr. 187 — 189. Gleichfalls im Anhang. W. Wanderer lieferte drei ziemlich gut gelungene Portraite.

Warum suchte ich bei dieser, wie bei früheren Ausstellungen vergebens Werke von Reindel und Heideloff?

Am Schlusse sehe ich erst, daß ich weitläufiger geworden bin als ich Anfangs wollte. Daher füge ich nur noch das Einzige bei, daß der Magistrat der Stadt zu Ehren des Volksfestes für die ausgezeichnetsten Werke der Ausstellung Medaillen mit den Bildnissen Dürers und Böheims auf der einen und den Emblemen des Handels, der Kunst und der Gewerbe auf der andern Seite zu preisen bestimmt hat und daß die Preise für die Plastik auf Henschel, für die Oelmalerei auf Klein, C. Kreul und Lindpaintner, in der Handzeichnung außer Klein und Kreul auf Walther, Wießner, Wilder und C. Geißler, im Kupferstich auf Fr. Geißler und Wagner, in der Glasmalerei endlich auf Sauterleute fielen.

Möge die Kunst in der alten berühmten Noris ferner blühen, mögen die Künstler stets die Anregung finden, bei welcher ihre Talente sich zur Meisterschaft entfalten können!

C... P...

Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford.

(Fortsetzung.)

Nach Apollodor findet die Versöhnung zwischen Herakles und Apollon gleich nach dem Kampfe um den Dreifuß statt, weshalb Vasengemälde den Ort der Handlung entweder in das delphische Heiligthum selbst verlegen, oder in die unmittelbare Nähe desselben. Von einer Aussöhnung mit der Artemis aber wird, so viel ich weiß, nirgends etwas erwähnt, obschon er sich bei der Göttin wegen des Raubes der Hindin möglichst entschuldigt und sie einstweilen beschwichtigt (πραΰνας τὴν ὀργὴν τῆς Θεοῦ Apoll. II, 5, 3.). Ihr noch unversöhnter Sinn ist auch hier besonders schön ausgedrückt, sowohl durch ihre feindliche Stellung, welche das Kitharspiel des Bruders nicht zu ändern vermag, als auch durch das Thier selbst, welches sich ängstlich abwendet, wie es seinen Quäler erblickt. Erinnern wir uns jetzt an die Ἄρτεμις Τμνία und die große Bedeutsamkeit, die sie als Ehegöttin hat, so finden wir augenblicklich, daß die ganze Reihe von Nr. 1 bis 7 in gamischen Absichten erscheint. Artemis muß erst versöhnt werden, ehe Hebe Herakles Gemahlin werden kann, und als Mittelspersonen treten auf Apollon und Athene.

Die nächste Figur, mit welcher der dritte Zug beginnt, wird von den Auslegern für Letho gehalten, weil die pythischen Gottheiten verbunden vorkommen. Allein schon die Hoheit der Gestalt — sie ist die würdigste weibliche Figur in diesem Relief — weist auf eine erhabnere Göttin hin, wie etwa die Ἥρα τέλειτα gedacht werden mag. In der That gewinnt diese Vermuthung einige Wahrscheinlichkeit, wenn man sie mit der ihr sehr ähnlichen Hera auf dem capitolinischen Puteal vergleicht, dessen Götter fast Nachbildungen der unseren scheinen. Allein wie annehmbar das seyn mag, so müssen wir doch erinnern, daß die σφενδόνη bei allen andern Göttinnen (sie wird fast allen beigelegt; s. bes. den dreiseitigen Altar im Mus. Pio. Clem. T. VI. tav. B.) fehlen darf, nie aber bei der eigentlichen Hera, bei welcher sie nicht leerer Schmuck ist, sondern entstanden aus dem Modius, der durchaus zu dem Wesen dieser Gottheit gehört. Wir erkennen aus dieser Rücksicht vielmehr in der bezeichneten Figur eine Ἀφροδίτη Ἥρα, nach Pausan. III. 13. Dieser opferten die Mütter für die heirathenden Töchter an den Protelien, und sie ist es, die nicht blos den Liebeszauber erregt, sondern auch den heirathenden Jungfrauen ganz besonders beisteht; nach Diod. Sicul. V. 73. Sie erscheint daher häufig, wie auch hier, als προμήτωρ, ist im Alterthume durchaus bekleidet, und als Venus Felix oder Genitrix das höchste Ideal der Ehegötter. (Daher Pind. Pyth. IX. 21. Ἀφροδίτα ξυνὸν ἁρμόζοισα γάμον.) Bei Visconti im M. Pio Cl. T. IV. tv. 8. ist Sallustia als solche dargestellt, und (abgesehen von dem eigenthümlichen Zuge der Venusbilder, daß häufig trotz aller Bekleidung die eine Brust oder auch nur der eine Oberarm entblößt ist) der mürrigen an Hoheit gleich, insofern nämlich die Grundzüge der Schönheit mit ihrer höchsten Vollendung immer noch in Beziehung stehen. Selbst die so häufig wiederkehrende, unnachahmliche Haltung der πτέρυγες ist dort wie hier. Unsere Aphrodite trägt, wie sonst die Musen, den jonischen Chiton (χιτὼν μακρὸς); ob sie in ihrer rechten Hand vielleicht die ὑποδήκη, die tabulae nuptiales hält, lassen wir unbestimmt, nur so viel ist gewiß, daß es nicht etwa ein Zipfel ihres Gewandes ist.

Zwei höchst merkwürdige Stellen bei Plutarch γαμικὰ im Anfange und bei Phurnutus de natura Deorum c. 24 p. 197 sprechen die innigste Verbindung zwischen der Aphrodite, dem Hermes und den Chariten bei gamischen Verhältnissen aus. Plutarch's Worte sind: καὶ οἱ παλαιοὶ τῇ Ἀφροδίτῃ τὸν Ἑρμῆν συγκαθίδρυσαν ὡς τῆς περὶ τὸν γάμον ἡδονῆς μάλιστα λόγου δεομένης, τήν τε Πειθὼ καὶ τὰς Χάριτας, ἵνα πειθόντες διαπράττωνται παρ' ἀλλήλων ἃ βούλονται, μὴ μαχόμενοι μηδὲ φιλονεικοῦντες. Phurnutus sagt ziemlich dasselbe. So ist denn also Hermes hiehergestellt, nicht etwa wie Seneca de Benef. bei einer ähnlichen Veranlassung meint, quia pictori ita visum est; sondern er vertritt hier aus zwei bedeutenden Gründen die Stelle des νυμφαγωγός; oder παράνυμφος, einmal als beständiger Gefährte des Herakles, dann aber auch als Ehegott selbst. Er ist mit dem ἱμάτιον τετράγωνον bekleidet, hat die talaria, und sein Haar, wie das der übrigen Gottheiten dieses Zuges — besonders auffallend ist Apollon's Haarschmuck — scheint festlich geschmückt gewesen zu seyn; er ist ferner bärtig, wie häufig auf den ältesten Denkmälern (s. Winckelm. Mon. ined. I. f. 38. M. P. C. VI. p. 87. tv. B. Tischb. Engrav. t. IV. pl. 41 ff.)

Wir kommen jetzt zu den drei Gestalten, welche Ottfr. Müller für die Chariten hält und über die sich Dodwell also ausläßt: Next are three females, holding each other by the hand and dancing. — — Of these three figures that which is furthest from Mercury probably represents Venus, as there is more tenuity in her dress, and her motions indicate that airy elegance which may be supposed to characterise the goddess of love. (Ist hier nicht zu viel auf den ästhetischen Beweis gegeben?) The two others which accompany her are probably her daughters, the two Graces... Ohne Gerhard's Werk gesehen zu haben, glauben wir behaupten zu dürfen, daß er nicht

mit Dodwell die erste dieser drei Figuren, sondern vielmehr die mittlere für eine Ἀφροδίτη ἀναγομένη gehalten haben wird.

Was nun Hrn. Müller's Meinung betrifft, so hat dieser große Archäolog, dessen Verdienste ich nicht genugsam zu ehren vermag, sich über jene Figur dadurch täuschen lassen, daß sich scheinbar alle drei die Hände reichen. Allein es gab bestimmte σχήματα ἐν οἷς Χάριτες τε καὶ Ὧραι καὶ Νύμφαι χορεύονται (s. Xen. Sympos. c. VII. §. 5. vergl. Böttiger's Andeutungen S. 102), und die erhaltenen Kunstwerke zeigen uns zwei dieser Hauptstellungen; entweder reichen die Chariten sich die Hände zum emmelischen Tanze, eine besonders im ältern Styl, wo sie zuerst bekleidet sind, oder sie umarmen sich gegenseitig, und zwar ist diese Stellung den nackten Grazien vorzugsweise eigen. Betrachten wir aber unsere Figuren genauer, so erscheint leicht, daß Nr. 3 führt, Nr. 1 vor sich hintreibt, mithin die mittlere die Geführte ist. Zudem ist mir durchaus keine Darstellung der Grazien bekannt, in welcher sie, in Bezug auf Kleidung, von einander so verschieden wären, als in unserem Basrelief. Wir halten nun nicht, wie Dodwell thut, die erste und zweite, sondern die erste und dritte für die zwei alten Chariten, die bei den Athenern Auxo und Hegemone, die Nährerin und die Führerin, genannt wurden. S. Paus. IX. 35, 1. cf. III. 18, 4. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Schreiben Overbecks an Philipp Veith in Frankfurt, über die Ausgrabung der Ueberreste Raphaels.

Rom, 18. September 1833.

Was sich in diesen letzten Tagen hier bei uns zugetragen hat und gegenwärtig noch Alles beschäftigt, was irgend Kunst übt oder liebt, wovon ich Augenzeuge gewesen bin, das wird gewiß nicht minder Deine lebhafte Theilnahme erregen, als es mich auf's innigste ergriffen hat, und da sich die Nachricht davon gewiß sehr schnell verbreiten wird, und daher leicht entstellt zu dir gelangen könnte, so dürfte es mich, Pflicht zu sein. Die selber zu erzählen, was diese meine Augen gesehen, und fast dürfte ich hinzusetzen, meine Hände betastet haben.

Wisse denn, Theuerster! daß ich in das offene Grab Raphaels geblickt habe, und ihn selber, den theuern, den unvergleichlichen Meister gesehen, wovon meine Seele dergestalt erfüllt ist, daß es mir fast ein Bedürfniß ist, mich durch diese Mittheilung zu erleichtern. Gewiß wirst Du, wenn Du dieß lieset, nicht wenig verwundert seyn und es mir Dank wissen, wenn ich Dir den Hergang der Sache etwas näher berichte. —

Es wird Dir vielleicht bekannt seyn, daß seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Rom eine Künstlercongregation existirt unter dem Namen: Congregazione dei virtuosi del Pantheon; sie besitzt die Kapelle des heil. Joseph im Pantheon und über derselben ein Oratorium, zu welchem eine kleine Stiege unter dem Portikus, links vom Eingang führt, wo man sich monatlich einmal versammelt zur Berathung über Angelegenheiten der Congregation. In dieser war es schon seit mehreren Jahren zur Sprache gekommen, daß man endlich einmal trachten müsse, zur Gewißheit zu kommen über die bestrittene Grabstätte Raphaels, von der Einige, im Widerspruche mit den deutlichsten Zeugnissen, hatten behaupten wollen, daß sie sich in der Minerva befinden müsse, indem dort die Urbinaten eine gemeinschaftliche Begräbnißkapelle schon von jener Zeit her, besäßen. Ich übergehe das Gefühl des Mißbehagens, das mich, so wie manche Andere, ergriff, wie zuerst die Nachricht laut ward, der diesjährige Reggente der Congregation, der Dir bekannte Bildhauer Fabris, habe sich wirklich die Erlaubniß zu verschaffen gewußt, Nachgrabungen deßwegen in der Rotunda anstellen zu dürfen, da dies Gefühl bereits durch allzumächtige Gefühle anderer Art verdrängt worden. — Die Canonici der Rotunda hatten die Hand dazu geboten, vom Vikariat sowohl, als vom Cardinal Vikariator der Kirche waren die Restripte eingeholt worden, und so schritt man zum Werk. — Da aber, wie Du Dich erinnern wirst, die Akademie von S. Luka einen Schädel besitzt, der, ich weiß nicht genau seit wann, für den Schädel Raphaels gegolten, so glaubte der diesjährige Präsident, Architekt Salvi, darauf dringen zu müssen, mit einer akademischen Deputation diesen Nachforschungen beiwohnen zu dürfen, was er auch durchsetzte, und wobei ich denn das Glück gehabt, als eines der Mitglieder erwählt zu werden. „Es wurden aber zugleich auch von der Accademia Archeologica und der Kommission delle belle arti Deputationen beigeordnet, und sogar Professoren der Chirurgie und der Chemie dazu berufen, und die ganze Untersuchung in Gegenwart öffentlicher Notare und selbst des General-Vikars, des Gouvernatore und des Maggiordomo vorgenommen. was ich Alles ausdrücklich erwähne, damit gar kein Zweifel über die äußerste Gewissenhaftigkeit des ganzen Verfahrens bei Dir aufsteigen könne. —

Zu weit würde es führen, Dir die Resultate der einzelnen Grabungen zu berichten, und wie wechselsweise unsre Hoffnung bald stieg, bald wieder sank; genug, am 14. Sept. d. J., am Kreuzerhöhungstage, genau um Mittag, zeigte sich in deutlichster Uebereinstimmung mit dem, was Vasari in Raphaels Leben darüber berichtet, ein ganz eingemauerter Sarg, der zwar bis auf wenige Splitter schon zerfallen war, aber die köstlichen Ueberreste, nach denen gesucht ward, noch in ziemlich wohlerhaltenem Stelet vollständig bewahrte, welches alsbald alle Anwesenden ohne Ausnahme, obgleich bis jetzt keine nähere sonstige Bezeichnung sich gefunden, in Erwägung des Ortes, den unmöglich ein Anderer sich hätte erwerben können, mit vollkommenster Ueberzeugung für Raphaels unbestreitbare Gebeine anerkannten. Welch ein Schauer uns anwandelte, wie zuerst die Ueberreste des theuern Meisters vor uns aufgedeckt dalagen, das wirst Du aus dem, was unselbst an Dir selber vorgeht, wenn Du dies lieset, besser ahnehmen können. als ich es Dir zu sagen vermöchte. —

(Der Beschluß folgt.)

Nekrolog.

Am 29. Oktober starb in Rom der Maler Camuccini, Bruder und Kunstgenosse des berühmten römischen Malers, an einem Schlagflusse.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 98.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 5. Dezember 1833.

Stempelschneidekunst.

Es ist bereits in einer frühern Nummer des Kunstblatts (1832, Nr. 86) über ein paar neuere Arbeiten des gegenwärtig in Florenz lebenden geschickten Medailleurs Antonio Fabris aus Udine die Rede gewesen. Bei dem Werthe seiner Leistungen, welche gegenwärtig als die vorzüglichsten ihrer Art in Italien genannt werden können, möchte ein chronologisches Verzeichniß derselben, mit Angabe der auf ihnen enthaltenen Darstellungen und Inschriften, nicht ohne Interesse seyn, und ich bin durch die Gefälligkeit des Künstlers in Stand gesetzt, dasselbe vollständig liefern zu können.

Fabris' erstes Werk war eine Darstellung des Katafalks, welcher in seiner Geburtsstadt Udine 1823 bei Canova's Todtenfeier errichtet wurde. Von dieser Medaille sind nur 200 Exemplare geprägt worden. Die Vorderseite zeigt Canova's Bildniß — das, mit geringen Veränderungen, in derselben Art auf den beiden andern Denkmünzen wiederkehrt, die Fabris zu Ehren des großen Bildhauers verfertigte — mit der Umschrift: Antonio Canovae, und unten: A. Fabris Utin. opus prim. Der Revers gibt eine Ansicht des Katafalks mit der Unterschrift: Utinates parentabant XIII. Kalendas. Maias An. MDCCCXXIII.

Von der Zeit, wo diese Medaille verfertigt ward (1824), bis zur zweiten, welche Canova's bekanntes Grabdenkmal in Venedig darstellt, verflossen 4 Jahre. Gegenstand und Inschriften dieser letztern (1828) wurden schon in der genannten Notiz erläutert und mitgetheilt, worauf ich hier verweise. Die fortschreitende Ausbildung des Künstlers ist bei Vergleichung beider Werke sichtbar. Zunächst folgte eine allerliebste kleine Denkmünze auf die Erbauung des Theaters zu Pordenone (1830). Auf der Vorderseite sieht man eine edle sitzende Gestalt, die Schutzgöttin der Stadt, das Haupt mit der Mauerkrone geschmückt, die eine Hand auf's Knie, die andere auf ein Postament gelegt, an das ein Steuerruder lehnt und auf welchem das Wappen der Stadt dargestellt ist; mit der Unterschrift: Pordenone. Der Revers zeigt eine Abbildung des Theaters mit der Umschrift: Teatro della Concordia. An. MDCCCXXX. G. B. Bassi inven. A. Fabris sculp. — Zunächst (1830) folgte die Denkmünze, welche der Ausschuß der Armenpfleger von Venedig ihrem damaligen Patriarchen, dem gefeierten Sänger der Tunisias, Johann Ladislaus Pyrker, bei seinem Abgange nach Deutschland widmete. Die Vorderseite zeigt uns die edeln, milden Züge des trefflichen Mannes mit der Umschrift: Ladislao Pyrkerio Patriarchae Venetiarum; auf dem Revers finden wir eine Vignette in Lünettenform: ein mit dem Kreuz bezeichneter Schild, Harfe, Posaune, Bischofskreuz, mit Kränzen umwunden. Inschrift: Viro doctrina prudentia gravitate probatissimo patrimonii panperum strenuo assertori Quindecimviri mendicitate ex urbe tollenda ut tanti praesidis Agriensem pontificatum adeuntis nomen honos benefacta aeternarent MDCCCXXVII. — Der Anordnung nach schließt sich an diese die Preismedaille an, welche für die Concurse in der architektonischen Schule zu Livorno bestimmt ist (1831). Auf der Vorderseite sieht man das Brustbild des Erbauers der Domkuppel zu Florenz mit der Umschrift: Philippus Brunelleschi f.; auf der Rückseite eine Vignette: äußerollte architektonische Zeichnung, Säulenkapital, Winkelmaaß und Lineal. Inschrift: An. MDCCCXXV. Eques Carolus Michon scholam architecturae et ornatus Liburni instituit reditus ei de suo censu adiribuit annuorumque certaminum victores hoc nomismate honorari iussit.

Hatte Fabris schon in diesen Arbeiten Rühmliches geliefert, so übertraf er sie in seiner Denkmünze auf die Einweihung der in Canova's Geburtsorte Possagno erbauten Kirche, welche 1832 vollendet ward. Canova's Bildniß mit seinem Namen ziert die Vorderseite; auf dem Revers erblickt man den Tempel mit seinen acht dorischen Säulen und der dem Pantheon Agrippa's ähnelnden Rotunde. Der Fleiß und die Zartheit, womit diese

Darstellung ausgeführt ist, sind fast unglaublich. Selbst mit der Loupe kaum lesbar, und doch ganz genau, ist die Inschrift der Kirche: Deo optimo maximo uni ac trino. Oben liest man: Charitas in patriam, unten: Dedic. An. MDCCCXXXI. — Von der gleichzeitigen Medaille, welche Dante'n und sein Monument in S. Croce zu Florenz darstellt, war bereits a. a. O. die Rede. Der Künstler hatte das Mißgeschick, daß der Stempel beim ersten Prägen zersprang, und er sich also von Neuem an die langwierige und mühsame Arbeit begeben mußte.

Das nächste Werk war eine Denkmünze auf den im Jahr 1832 zu Florenz verstorbenen ausgezeichneten Arzt und Anatomen Filippo Uccelli, dem in der feierlichen Sitzung der florentinischen Akademie der Georgofili 1832, in einer Gedächtnißrede des Dr. Tartini, ein rühmliches Denkmal gestiftet wurde. Portrait und Name zieren die vordere Seite, auf dem Revers sieht man eine über eine Schale sich hinkrümmende Schlange mit der Umschrift: GI'Italiani alla virtù e al merito. An. M. DCCC.XXXII. — Von der Stadt Perugia wurde die Ehrenmedaille für ihren vormaligen Delegaten, Monsignor Ferri, bestellt, einen Mann, der sich in schwierigen Zeitumständen das Vertrauen und die Liebe aller Guten zu erwerben gewußt hatte. Die Vorderseite zeigt sein charakteristisches Bildniß mit der Umschrift: Karolus Ferri Perusinae provinciae praeses; der Revers den Greif des städtischen Wappens mit den Worten: Conservatori. principis. urbis. propugnatori. Perusia. augusta. M.DCCC.XXXIII. Diese Medaille wird gegenwärtig in Mailand geprägt. Noch nicht geprägt ist eine hübsche kleinere Denkmünze für die im J. 1830 in dem toscanischen Städtchen Borgo San Sepolcro gestiftete Akademie des toscanischen Liberthals, welche sich während der kurzen Zeit ihres Bestehens schon sehr thätig bewiesen hat. Man sieht darauf einen einfachen Lorbeerkranz mit den Worten: Al merito, und oben: Seggendo in piuma in fama non si viene; auf dem Revers den Flußgott des Tiberstroms und im Hintergrund die Wölfin nebst dem Knabenpaar, mit der Inschrift: Accademia della valle tiberina toscana. Fondata in San Sepolcro il di XIX Settembre. an. MDCCCXXX. —

In dem gegenwärtigen Augenblick ist Fabris mit zwei bedeutenden Arbeiten beschäftigt. Die eine derselben ist eine Denkmünze auf den Großherzog Peter Leopold und die ihm in Pisa errichtete kolossale Bildsäule von Luigi Pampaloni. Vorne sieht man das Brustbild des um Toscana so verdienten, großen Fürsten mit der Umschrift: P. Leopoldo I. G. D. di Toscana. Der Revers zeigt eine Abbildung der Statue auf dem hohen Postament (welches die Inschrift trägt: Al Granduca Pietro Leopoldo quaranta anni dopo la sua morte), dessen Fußgestell durch ein Basrelief von Santarelli verziert ist, welches den Schutz darstellt, den der Monarch der Agricultur angedeihen läßt. Die Umschrift besagt: I Toscani riconosconti. Pisa. Anno MDCCCXX XIII. — Diese Medaille, welche sehr schön zu werden verspricht, ist bereits weit vorgerückt und soll zu Anfang nächsten Jahres erscheinen. — Zu gleicher Zeit hat unser Künstler eine riesenhafte Unternehmung begonnen: die Ghibertische Mittelthüre des Battisterio's zu Florenz in einzelnen kleinen Tableaux in Erzguß darzustellen. Schon ist mit dem ersten Bilde: Schöpfung, Sündenfall und Vertreibung aus Eden, der Anfang gemacht worden. Ich werde später Gelegenheit haben, auf diese Arbeit, welche eine lebhafte Unterstützung von Seiten des kunstliebenden Publikums verdient, ausführlicher zurückzukommen. *)

Florenz, Nov. 1833.

Alfr. Reumont.

Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford.

(Fortsetzung.)

Schon die Chariten in der Ilias und Odyssee sind genau von einander zu scheiden; in jener erscheinen sie immer als Gefährtinnen der Hera, in dieser hingegen sind sie durchaus nur im Gefolge der Aphrodite (l. Od. Θ, 364, σ. 194), und werden daher auch in Gemeinschaft mit dieser als Θεοὶ γαμήλιοι angerufen. Hesiodus Θεογον. 907. hat schon Zahl und Namen der Töchter Eurynome's vollständig, offenbar die jüngeren; er verbindet mit ihnen Ἔργα 75. die πότνια Πειθώ, welche denn auch früh im Geleite der Aphrodite erscheint, besonders wo diese als Werberin auftritt, s. Pind. Pyth. IV. 215 sq. In alten Kunstwerken werden sie daher oft vereint dargestellt, z. B. wie sie den Alleranbros der Helena wieder zuführen (Winkelm. Mon. ined. f. 115), — bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis in dem westl. Sims des Parthenon's, — und auf einer höchst merkwürdigen Vase aus Athen, die jetzt im Besitz des Mr. Clarke in Cambridge ist, und welche Walpole in seinen travels in various countrys of the East. p. 414 sq. beschreibt: Aphrodite sitzend, hinter ihr Peitho stehend, beide mit der Ueberschrift: ΠΕΙΘΩ ΑΦΡΟΔΙΤΗ in goldenen Buchstaben, vor ihnen der geflügelte Ἔρως.

Nichts war also leichter, als daß die beständige Begleiterin der Aphrodite endlich unter die Zahl der Chariten

*) In Deutschland findet man Fabris' Medaillen bei Artaria in Wien.

aufgenommen wurde, wie denn Hermesianax in seinen Elegien sie als solche auftreten ließ, was Paus. p. 781. nicht ganz mit Unrecht tadelt. Eine spätere Sage nennt die Χάριτες und die Πειθώ geradezu als Chariten, statt der alten Auxo und Hegemone. (S. Manso's mythol. Versuche S. 426 — 463.) Nehmen wir nun zu dem Gesagten Plutarch's Erklärung in den Erotic. p. 751. „Χάριτι ἡ τοῦ Ἥλιος ὑπειξις τῷ ἄῤῥενι κέκληται πρὸς τῶν παλαιῶν", und berücksichtigen wir den Begriff der bei Ehebündnissen so wichtigen Πειθώ, so möchte keinem Zweifel unterliegen, daß unſre zwei Chariten, die auch hier im Dienſte der Aphrodite und als νυμφευτριαι auftreten, jene zwei genannten sind. — Unſere erſte Charis, die wir für die Hegemone oder Peitho ausgeben, iſt in ein koiſches Gewand gekleidet, mit der linken Hand zeigt ſie der ſchüchternen Braut den aus der Ferne nahenden Herakles; die zweite, die eigentliche Charis oder Auxo, hat über dem doriſchen Chiton ebenfalls ein κιμβαρικόν, welches die Formen des Körpers genau erkennen läßt; ſie treibt mit der Linken die Hebe ſanft vorwärts, mit der Rechten erhebt ſie zierlich den unteren Theil ihres διαφανὲς ἔνδυμα. Sie ſchließt dieſe merkwürdige Gruppe der Himmelsbewohner.

Noch bleibt uns übrig, die Hauptperſon in dieſem dritten Akte unſeres kunſtreichen Drama's genauer in's Auge zu faſſen; ſie iſt die Braut ſelbſt, die jugendliche Göttin, mit allen Zeichen jungfräulicher Verſchämtheit, beſonders ausgedrückt durch die ſanfte Neigung des Kopfes, wodurch ſie ihr Erröthen verbergen zu wollen ſcheint, durch die ganze Haltung des Körpers, in welcher man das Zögern deutlich wahrnimmt, und endlich durch die Haltung der Hände ſelbſt. Sie iſt in einen verhüllenden Peplos gekleidet, den ein ζωστὴρ unterhalb der Bruſt züchtig zuſammenfaßt. Wie unerkenntlich auch die Formen ihres Kopfes ſind, ſo ſieht man doch deutlich, daß ſie die καλύπτρα trägt, die Bräuten eigenthümliche Kopfverhüllung (ſ. Poll. Onom. III, 37), von welcher, nach Varro, die nuptiae den Namen haben. Dieſen Schmuck verdanken die Bräute der Ἥρα Τελεία, von der Lactanz Institut. divin. I, 17. ſagt: nobilissimum et antiquissimum Junonis templum est Sami, et simulacrum in habitu nubentis figuratum. Dieſen habitus erkennen wir aus einer Münze mit der Umſchrift CAMIΩN bei Millin Gal. mythol. XII, 49. Hier erſcheint Hera mit dem Modius auf dem Haupte, und das „κάλυμμα κεφαλῆς, welches jedoch keineswegs das Antlitz verdeckt, ſcheint über ihrem Rücken herabzufallen. Dieß war aber bei dem Brautſchleier nicht der Fall; denn Feſtus nennt die calypira ausdrücklich genus vestimenti, quo capita operiebant, und wie dieß geſchah, iſt aus dem Brautzuge des Eros und der Pſyche hinreichend bekannt. Urſprünglich alſo bedeckte die Brauthülle das Geſicht ganz, und das Zurückſchlagen derſelben galt für ein Zeichen, daß die Braut mit dem Willen ihres hoffenden Gemahls vollkommen einverſtanden ſey; — wie denn auch Philoſtratus de Imagin. I. 17. p. 787. von der Hippodamia ſagt: ἤδη ἔσταλται τὸν γαμικὸν τρόπον, ἄρτι τὴν παρειὰν ἀνακαλύπτουσα, ὅτι εἰς ἀνδρὸς ἥκειν νενίκηκεν. Dieſe Worte gelten auch ganz eigentlich an unſerer Braut; ſie hält noch die zögernde Rechte von dem äußerſten Ende der calyptra, die in einen βοῦκος ausgeht, und es ſcheint der Moment dargeſtellt zu ſeyn, wie ſie jenes beglückende Zeichen dem heranſchreitenden Heroen zu geben im Begriff iſt.

Zum Schluſſe dieſes Aufſatzes möge dem Verf. vergönnt ſeyn, die geneigten Leſer auf ein Vaſengemälde in Millingen's Vases inéd. aufmerkſam zu machen, welches mit kunſterem Ἅβας γάμος verglichen zu werden verdient. Das Gemälde anf pl. 22. (?) l. c. zerfällt in drei Theile, und ſtellt „die Heimführung der Braut" vor. In dem Theile links ſehen wir die mit dem Brautſchleier eingehüllte junge Frau, wie ſie von dem paranymphos und der pronuba nach dem Hauſe ihres Gatten geleitet wird. In dem Theile rechts erblickt man ihn ſelbſt, er iſt ein bärtiger Krieger, und ſteht vor der Thüre, die Ankunft ſeiner Frau zu erwarten; eine ältliche Frau vor ihm ladet ihn durch Geberden ein, der Kommenden entgegen zu gehen. Den mittleren Theil nimmt Apollon ein, einen Lorbeerzweig (das Zeichen der Reinigung) in ſeiner Hand, ihm zur Seite ſeine Schweſter, beide „die ſchützenden Gottheiten der Eheleute", wie der ſcharfſinnige Millingen hinzuſetzt. Und in der That iſt Apollon nicht blos κουροτρόφος, ſondern auch ἀλεξίκακος, ἀποτρόπαιος und προστατήριος, in welchen Eigenſchaften ſein Schutz auch für Eheleute beſonders wünſchenswerth war; als ἀγνιεὺς und Ἰοχαιὸς alſo, mein verehrt, mochten wohl die Neuvermählten zu dem Geber guten Glückes (τύχας ἀγαθὰς) fleißig beten. Zudem iſt er, nach einer jüngeren Sage, auch Vater des Hymenäos, und ſomit ſeine Verbindung mit den Ehegöttern offenbar, wenn er auch, ſo viel ich weiß, nirgends gradezu unter ihre Zahl gerechnet wird. Doch gibt uns das Geſagte Anleitung, den muthmaßlich urſprünglichen Standort unſeres Puteals aufzufinden. Es bemerkt nämlich Pauſan. in den Corinthiacis p. 118: „Wenn man von der Agora aus den Weg nach Sikyon einſchlägt, erblickt man rechts an der Straße einen Tempel und ein ehernes Standbild Apollon's; und ein wenig weiter einen Brunnen, welcher der Brunnen der Glaute genannt wird; denn nach der Sage ſtürzte ſie ſich in dieſen Brunnen, weil ſie vermeinte, ſein Waſſer werde ein Heilmittel ſeyn gegen den Zauber der Medeia."

Bekanntlich hatte die arme Glauke jenes Gewand, das ihr den Tod zuzog, von der Medeia zum Hochzeitgeschenk, als ἀνακαλυπτήρια erhalten; das Unglück geschah also am Hochzeittage selbst. Warum aber sprang Glauke gerade in den dem Apollon geheiligten Brunnen? vielleicht, weil er ὁσιρός ist? Nicht so, nach unserer Meinung; der Grund liegt tiefer.

(Der Beschluß folgt.)

Dresden. Kupferstichversteigerung.

Der zweite Theil von dem Katalog der Gräflich Einsiedelschen Kupferstichsammlung ist unter dem Titel:

Catalogue raisonné des estampes du cabinet de Madame la Comtesse d'Einsiedel, par J. G. A. Frenzel etc. Dresde 1833.

in einem starken Octavband erschienen. Er enthält die deutsche, französische und englische Schule, die Bildnisse und die Prachtwerke, und ist mit der von seinem Verf. bekannten Sorgfalt und Kenntniß gearbeitet. Der Reichthum an ausgezeichneten Blättern und ausgewählten Folgen in einer Privatsammlung ist bewundernswürdig, und ohne Zweifel wird die Versteigerung, welche am 20. Jan. 1834 statt finden soll, die größte Aufmerksamkeit und Theilnahme der Kupferstichliebhaber erregen. Einige der ausgezeichnetsten Suiten, wie die von Schmidt, Wille, Boissieu, kamen aus den Händen der Künstlerselbst in die Sammlung; die englischen Blätter sind meist von dem berühmten Boydell geliefert. Die deutsche Schule ist von dem Verf. in drei Klassen, die Meister des 15. und 16., die des 17. und die des 18. und 19. Jahrhunderts getheilt. In diesen, so wie in der französischen und englischen Schule findet sich eine Menge der ausgezeichnetsten Blätter, und besonders sind die Suiten der vorzüglichsten Meister äußerst reich und vollständig. Auch finden sich einige Originalzeichnungen berühmter Meister, die unter die Kupferstiche geordnet sind.

Schreiben Overbecks an Philipp Veith in Frankfurt, über die Ausgrabung der Ueberreste Raphaels.

(Beschluß.)

Rom, 18. September 1833.

Du magst also nun den Vasari zur Hand nehmen und nach Durchlesung der Stelle Dir die Marmorstatue der Madonna von Lorenzetto auf dem Altar links vom Eingang in's Gedächtniß zurückrufen, den Altar selber aber, d. h. die Mensa, vor der Statue weggeräumt denken, und senkrecht unter der Mutter Gottes ist es, unter einem eigens dazu konstruirten niedern Bogen, wo in der Höhe von kaum zwei Palm über dem Boden der Kirche die Gebeine ruhen, so daß sich buchstäblich bewährt, was Vasari berichtet, daß die Statue der Madonna selber ihm zum Grabmal dient, ein Grabmal, wie es sich wohl nicht leicht großartiger denken ließe. —

Mag denn ein für die Kunstgeschichte gewiß so merkwürdiges Ereigniß auch nicht ohne segensreiche Folgen für unsere und die kommenden Zeiten bleiben; möchten, im Andenken des Hochverehrten, Viele würdig werden. Erben seines Geistes zu werden, der wohl leider! viel tiefer begraben liegt, als seine Gebeine. — Es ist von feierlichen Exequien die Rede, die aber leicht bis zu einer Jahreszeit aufgehoben werden dürften, wo die Rotonda seine Ueberschwemmung zu fürchten hat. — Was sonst geschehen wird, weiß ich noch nicht, doch wird man vermuthlich nach wenigen Tagen, die der Neugier eingeräumt werden, die Gebeine in einen marmornen Sarkophag einschließen, den der Magistratsrom bereits dazu angeboten hat, und dann wieder am nämlichen Ort verwahren. Der ehemalige Raphaelische Schädel aber hat sich bei dieser Gelegenheit durch vorgefundene Dokumente nun als der Schädel des Stifters der Congregation dei Virtuosi, eines Canonicus der Rotonda, ausgewiesen; hoffentlich erhalten wir statt seiner nun einen Gypsabdruck von ächten, der vollkommen erhalten ist und zum sichern Beweise seines Alters alle Zähne bewahrt.

* * *

Die Mittheilung dieses durch Inhalt und Ton gleich interessanten Briefes, der zugleich den Charakter eines Aktenstücks für uns haben mag, da er von O. als einem der Deputirten der Akademie von S. Luka aus unmittelbarer nächster Anschauung kommt, ist zuerst in der Frankfurter Didaskalia vom 2. Oct. d. J. geschehen. Ueber den weitern Verlauf entnehmen wir das Nachstehende den Journalberichten. Am 18. Oct. Abends wurden die Gebeine Raphaels wieder in das ursprüngliche Grab unter der Madonna del Sasso beigesetzt. Vor dem Altare dieses Namens war ein Trauerkatafalk errichtet, auf welchem der Sarg von Mahagoniholz, mit den verähnlichen Ueberresten, unter brennenden Kerzen stand. Die Akademien von S. Luka und der Archäologie und die Gesellschaft der virtuosi del Pantheon waren zugegen, und außerdem wurden über 2000 Einweihskarten vertheilt. Die Feierlichkeit glich vollkommen einer päpstlichen Beisetzung. Nachdem die Aechtheit des Skelets noch einmal öffentlich konstatirt worden, versertigte der Notar das Instrument darüber und las es vor. Es wurde sodann in einer Kapsel den Gebeinen beigelegt; hierauf wurde der Sarg verschlossen und vielfach versiegelt. Diesen Sarg stellte man darauf in einen marmornen Sarkophag, der schon vorher im Grabe dazu in Bereitschaft stand, welches sogleich zugemauert wurde. Zu gleicher Zeit wurde von den Sängern der päpstlichen Kapelle das Miserere und De Profundis gesungen.

Persönliches.

Aus Copenhagen wird geschrieben: Von mehreren unserer reisenden jungen Künstler haben wir erfreuliche Nachrichten. Der Architekt Hansen war mit Faruley und Christensen von Rom nach Neapel und Sicilien gereist und hatte sich von da nach Griechenland gewendet. Ueber Jensen sind Briefe aus Catte in Südfrankreich eingelaufen, wo er durch sein Talent als Bimmenmaler die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte.

Der schwedische Landschaftsmaler, Professor Fahlkranz, hat in diesem Jahre auf Kosten seiner Regierung eine Kunstreise durch Schweden unternommen.

König Leopold der Belgier hat den Maler Wappers zu seinem ersten Maler ernannt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 99.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 10. Dezember 1833.

Kunstliteratur.

Liederbuch für deutsche Künstler. Berlin, 1833. Vereins-Buchhandlung. 8. S. 304.

— — — —

Wohl auf, ihr Brüder, säumet nicht,
Es ist der Mai, der zu euch spricht;
Des Winters Macht ist nun verdorben,
Und was im Winter lag gestorben,
Ersteht lebendig, frisch und jung.
Und so auch forschtet ihr genung,
Bei Lampenschein und Lampendunst,
Ob dem Mysterien der Kunst.
Nun auf aus euerm dumpfen Zimmer!
Nun soll mit seinem grünen Schimmer
Der Mai die Augen euch erhellen!
Nun taucht euch in des Lebens Wellen!
Der Staub der Schule ist schon gut,
Doch besser noch ist Fleisch und Blut;
Die Farb' ist doch nur Erd' und Leim,
Bringt ihr kein Leben da hinein,
So könnt ihr auch mit keinen Bildern
Die Herrlichkeit des Lebens schildern! —

Und wenn ihr wollt genügsam seyn,
So bitten wir euch: Tretet ein
In diesen lust'gen Gartenhag;
Vielleicht, daß euch's ergötzen mag,
In diesen grünbelaubten Hallen
Mitsammen auf und ab zu wallen.
Manch guter Stamm ist hier zu finden
Von Eichen, Buchen, Tannen, Linden;
Im Grunde zieht sich ein Gebüsch
Von Haseln und von Erlen frisch;
Die Brunnen springen, Vögel singen,
Schön Blümlein spielt mit Schmetterlingen;
Und findet ihr manch Unkraut auch,
Je nun, — das ist so Gartenbrauch.

Mit diesem frischen Maiengruße eröffnen die Herausgeber, Kugler und Reinick, beide Künstler und Dichter, dieses Künstlerliederbuch, das jedem bildenden Künstler willkommen seyn muß, der außer seinem Fache den Sinn für die Schwesterkünste der Poesie und Musik offen erhält, zumal aber geselligen Vereinen jüngerer Künstler, wie diejenigen zu Berlin und Düsseldorf, welchen die vorliegende Sammlung gewidmet ist, und überhaupt allen Freunden der Kunst und des Schönen, welche in diesem Buche nicht nur Alles finden, was ihnen der Titel zu errathen gibt, sondern noch viel mehr.

Die Herausgeber haben mit großem Fleiße gesammelt, was die namhaften Dichter der deutschen Nation Sangbares über Kunst und für Künstler gedichtet haben, und was unter ihren Dichtungen für den heiteren Kreis einer kunstbegeisterten Jugend überhaupt sich eignet; und so findet man hier einen Kranz der herrlichsten Lieder von Göthe, Schiller, Uhland, Schenkendorf, Novalis, Tieck, Justinus Kerner, Adalbert von Chamisso, Arndt, Fouqué, Clemens Brentano, Wilhelm Müller, Gustav Schwab, Theodor Körner, Rückert; auch jenes tiefmystische des Malers Philipp Otto Runge: „Es blüht eine schöne Blume in einem weiten Land," u. s. w., und viel Schönes auch von jüngeren Dichtern, Eichendorff, Schlippenbach, Wackernagel, Hoffmann von Fallersleben, u. A. Auch haben die Sammler von dem Ihrigen, was uns theils aus Kuglers Skizzenbuche, theils aus mehreren Jahrgängen des Leipziger und Berliner Musenalmanachs in gutem Gedächtnisse stand, eingeflochten und recht sichtlich Sorge getragen, mit ihrer Muse Lücken zu ergänzen und das Ganze zu beleben.

In drei großen Abschnitten gibt die Sammlung zuerst Lieder für geselliges Treiben, dann unter der Aufschrift: Wanderschaft, und zuletzt: Lust und Leid. In dem ersten Abschnitte sind nächst Vaterland, Freiheit, Freundschaft und Liebe das Leben und Wirken,

die Freuden und Sorgen des Künstlers besungen; Festlieder, zumal am Dürerstage, Maler- und Architekten-Lieder und dergl. wechseln miteinander, und es ist wohl kaum eine Stimmung, ein Wunsch oder Gedanke, der im trauten Kreise kunstliebender Freunde wach werden könnte und der nicht seinen Ausdruck oder doch Anklang in diesen Liedern fände, die zwar nicht alle von gleichem Werthe des Inhalts und der poetischen Form, aber doch sämmtlich in einem frischen Sinn und Tone kundgegeben sind. Darunter wollen wir nur auf die Ueberschriften des Architekten- und Maler-ABC, der Maler-Romanzen, der Naturstudien, der Maler-Uhr, der Zaunstudien des armen Malers, des Farbenreibers, des Historienmalers Schatzkästleins, des Familiengemäldes, des Kupferstecherlieds, der Künstlerheimath u. s. f. aufmerksam und hierdurch nach den Liedern selbst lüstern machen. Eine auserwählte Reihe von Wander- und Reiseliedern, — darunter von Uhland, Wilhelm Müller, Rückert, Heine — ziert den zweiten Abschnitt, während wir im dritten von einem Walde von Volksliedern aufgenommen werden. Diese letzteren, aus des Knaben Wunderhorn und spätern Sammlungen entlehnt, bieten dem Künstler dasselbe in der Poesie, was die einfache, aber bedeutungsvolle Sitte der älteren deutschen Maler- und Bildnerkunst zu schauen und zu empfinden gibt. Diese Vereinigung von Kraft und Zartheit, Derbheit und Milde, Scherz und Wehmuth, Muthwillen und Demuth, und die so ungezwungene Form, die ohne äußere Beihülfe und ohne mühsames künstliches Nachdenken wie aus dem Gedanken selbst hervorgegangen ist und denselben wie ein durchsichtiger Schleier kleidet, — dies ist eine Schule, die den Künstler am besten in diejenige Stimmung zu versetzen vermag, worin er die Natur nicht mehr anders denn rein, in ihrer ursprünglichen Schönheit und Würde, anzuschauen wünscht.

Was aber diesem Liederbuche noch besonderen Werth verleiht, ist dessen musikalischer Theil. Es ist nämlich jedem der aufgenommenen Lieder seine Sangweise vorgeschrieben und in einfacher Sopranstimme ausgedruckt. Dadurch gewährt diese Sammlung einen Reichthum alter und neuer Melodien, die zum großen Theile schon Volksweisen sind, zum andern es zu werden verdienen, und nächstdem dazu gelangen werden, wie namentlich die einfachen und innigen Weisen des einen Herausgebers, der schon im Skizzenbuche die Künste, deren Gaben er besitzt, im Verein zu Tage gelegt hat. Nur das Eine wäre zu wünschen, daß bei der Mittheilung von Weisen, die dem Munde des Volkes entnommen sind, diese Entnehmung und Aufzeichnung auch so genau als möglich erfolgt wäre, weil auch hier, wie in Werken der bildenden Kunst, welche den Charakter einer Nation oder eines Jahrhunderts verkündigen, dieser Charakter bis zu den Fingerspitzen hinaus und in den kleinsten Nöthen sich geltend zu machen weiß: wie dies namentlich zum Eigenthümlichen z. B. der schwäbischen Volksweisen gehört, nicht im Grundton, sondern in der Terze und schließen, was auch dem leichtesten Scherzliede jenen Hauch der Unendlichkeit und Tiefe verleiht, der uns aus allen diesen Blüthen des musikalischen Sinnes der unverdorbenen, derbfrischen Volksnatur anweht. Doch, wir weisen dergleichen Einwendungen auf das andere Gebiet der Kritik, dem sie eignen, und freuen uns um desto mehr der weiteren künstlerischen Ausstattung des Künstler-Liederbuches, der sinnreichen und launigen Holzschnitte, womit der ganze Liedergarten durchsäet ist, und so, daß zu jeder Vignette gewöhnlich auch die sinnverwandten Lieder folgen. Auf dem radirten Titelbilde steht über einem aus Rebenzweigen auferbauten gothischen Gelände der alte Meister Albrecht Dürer, wie der Heilige des Büchleins und der auf dem Bilde unter ihm versammelten, in bunten Gruppen gelagerten und bewegten jungen Künstlerwelt, die um den mit Wein besetzten Tisch sich eben so lustig ergötzt, wie die herrliche Natur des Rheinlandes im Hintergrunde um ihren Segen und Trunk in ernster Ruhe und milder Größe daliegt und den ewigen Meister aller Meister preist.

E. Gr.

Ueber das korinthische Puteal des Grafen Guilford.

(Beschluß.)

Aus Harpocration v. λουτροφόρος u. λουτροφορεῖν und den Auslegern ist hinreichend bekannt, welche Wichtigkeit die Griechen auf das Brautbad legten, das immer als eine Nachahmung des Brautbades der Hera betrachtet werden mag (s. Aelian. de animal. XII. 30). Es war nicht gleichgültig, von wem und aus welchem Brunnen das Wasser zu diesem Bade geholt wurde; ein der Braut ganz nah verwandtes Mädchen oder ein solcher Knabe (— τὸν ἐγγυτάτω γένους παῖδα. Harpocrat.) mußte aus einem besonders bestimmten, gewöhnlich doch dem geschätztesten Brunnen der Stadt, das nöthige Wasser herbeischaffen. In Athen pflegte man es aus der Kallirrhoe, dem gefeiertsten und heiligsten Brunnen der Stadt (s. Thucyd. II. c. 15), zu holen. Bedenken wir nun, daß Apollon Urheber und Vorsteher aller heiligen Ablutionen ist (s. Plutarch. Arist. c. 20. Aeschyl. Eumen. init. und viele a. St.), daß ihm ferner ein Antheil bei den Ehebündissen der Menschen nicht abgestritten werden kann, und endlich, daß er, als Nachfolger des

Helios, Korinths θεὸς πολιοῦχος ist, so werden wir die Conjectur nicht zu gewagt finden, daß der λουτροφόρος aus jenem von Pausan. bezeichneten heiligen Brunnen des Apollon zu Korinth schöpfte, daß Glaukе, als Neuvermählte, dem Gotte das Wasser zu ihrem Brautbade ebenfalls verdankte und darum gerade in seinem Brunnen Linderung der Schmerzen suchte.

Wir werden jetzt nicht mehr zweifeln können, daß unser Puteal diesem heiligen Brunnen angehört habe. Dodwell sagt selbst: „it (this mouth of the well) had evidently been removed from its original position, as it was turned the wrong side upwards," — und die Darstellung von Hebe's Hochzeitfeier durch Apollon's Vermittelung spricht hinlänglich für meine Ansicht. Glaukе's Tod, als ein Vorfall voll böser Vorbedeutung durfte schon deßhalb nicht auf einem dem „reinen und heiligen Gotte" geweihten Puteal abgebildet werden. Daß Pausan. l. c. nicht φρέαρ sagt, sondern κρήνη beweist nichts gegen die aufgestellte Meinung; denn es kann nachgewiesen werden, daß φρέαρ und κρήνη häufig verwechselt werden und κρήνη sich von φρέαρ nur dadurch unterscheidet, daß jene kein monimentum hat, dieser aber gewöhnlich mit einem solchen umgeben ist; dann aber ist die Verwandlung eines φρέαρ Γλαύκης in eine κρήνη Γλαύκης um so erklärlicher, wenn wir uns erinnern, daß Pausan. ungefähr 265 Jahre nach der Zerstörung Korinths, im 176ſt. nach Cäsar's Wiederaufbau, die Stadt besuchte, unser Puteal also gewiß schon lange von seinem ursprünglichen Standorte entfernt war.

Nur Ein Umstand ist in der That höchst wunderbar: wie dieses kostbare Denkmal gerettet worden ist. Pausan. VII, 16. bedient sich bei der Eroberung Korinth's der Worte: ἦρει (ὁ Μόμμιος sc.) κατὰ κράτος καὶ ἔκαιε Κόρινθον, und Polybios, der das traurige Geschick hatte, bei der Zerstörung Karthago's und Korinth's gegenwärtig zu sein, sah mit Jammer, wie empörend die Rohheit der Soldaten mit den korinthischen Kunstwerken und Weihgeschenken umging (bei Strabo S. 381), wie die kostbarsten Gemälde, von denen er einige nennt, auf dem Boden unterlagen und von den Kriegsleuten benutzt wurden, um auf ihnen Würfel zu spielen. Alles, was damals seinen Untergang nicht fand, wurde ohne Unterschied nach Rom geschleppt und dort zum Theil in den Tempeln aufgestellt. Vielleicht aber reizte gerade dieser Kunstfrevel die unglücklichen Einwohner, in der größten Verzweiflung doch Etwas von den öffentlichen Kunstwerken zu retten und vor der Raubgier tief zu verbergen; daß unser Puteal zu diesen Wenigen gehörte, ist gewiß jedem Alterthumsfreunde höchst wichtig. Es schmückt jetzt das reiche Museum des Grafen Guilford in London.

Möchten diese Bemerkungen dazu beitragen, es von Neuem zum Gegenstande kritischer Untersuchung zu machen, und dadurch die hier ausgesprochenen Meinungen zu bestätigen, oder an ihre Stelle Besseres zu setzen! —

Karl Wilh. Bouterwek.

Nekrolog badischer Künstler.

Ein unglückliches Geſtirn scheint über der Kunst in unserm Vaterlande zu herrschen. In einer nicht langen Reihe von Jahren wurden Fohr, Kayser, Moosbrugger, Becker, Weinbrenner, Feodor, Haldenwang, Kunz, Zoll uns durch den Tod entrissen, und ihnen folgte, am 11. Okt., Ernst Fries in einem Alter von 32 Jahren. Von einigen dieser wackern Künstler hat das Kunstblatt bereits Notizen gegeben; von den übrigen will ich sie nach und nach mittheilen, wie ich sie von den Verstorbenen selbst, zum Behufe eines badischen Künstlerlexicons, erhalten. Ich beginne mit

Ernst Fries.

Er wurde geboren zu Heidelberg am 22. Juni 1801. Seine erste Bildung erhielt er in dem Erziehungs-Institute des verdienstvollen Prof. Schwarz, und den ersten Unterricht im Zeichnen bei dem genialen Rottmann (Vater des Landschafters). Im zwölften Jahre seines Alters brachte Fries seinem Vater zum Geburtstage eine von ihm gezeichnete Ansicht des Heidelberger Schlosses. Der Vater, ein warmer, ſiniger Kunstfreund, gewahrte darin mit freudiger Ueberraschung ein vielversprechendes künstlerisches Talent, und war sogleich entschlossen, den Sohn seiner Bestimmung zuzuführen. Er vertraute ihn dem Hofmaler Kunz in Karlsruhe, unter dessen Leitung sich die herrlichen Anlagen des Jünglings schnell und glücklich entwickelten. Von Karlsruhe begab sich Fries nach München, um die dortige Akademie zu besuchen. Er erkannte jedoch bald, daß der Weg des Landschafters nicht durch die Akademien und Galerien zur Natur, sondern umgekehrt gehe. Nach einem Jahre verließ er München, bereiste die schönen Gegenden am Rhein und der Mosel, und sammelte sich reiche Studien. Später begab er sich zum Zweitenmale nach München, machte von da einen Ausflug nach Tyrol und in's Salzburgische, und setzte hier seine Studien mit steigender Liebe und unermüdlichem Eifer fort. Bis jetzt hatte Fries sich hauptsächlich nur im Zeichnen geübt; bei seiner Rückkehr schickte ihn sein Vater nach Darmstadt, wo er bei Moller in Optik und Perspektive Unterricht nahm und die ersten Versuche in Oelmalerei machte. Kaum hatte er sich darin einige Fertigkeit erworben, als sein rastloser Genius ihn abermals an den Rhein und nach Tyrol, und zuletzt auch nach der Schweiz führte; denn er fühlte wohl, daß man den Zauber des Colorits und

der Beleuchtung nur von der Natur selbst genügend erlernen könne. So vorbereitet und ausgerüstet, wie Wenige, unternahm er im September 1823 die Reise nach Italien, von deren glücklichem Erfolg seine Werke das glänzendste Zeugniß geben. Im Jahr 1827 kehrte er in die Heimath zurück, wo er sich bald darauf verheirathete, und lebte dann mehrere Jahre in München. Vor ohngefähr 2 Jahren ernannte ihn der Großherzog, mit geringer Besoldung, zum Hofmaler, und seitdem lebte er in Karlsruhe, glücklich als Familienvater, geliebt und geachtet als Mensch, und geehrt im In- und Auslande als hochbegabter Künstler. Fries war Künstler im eigentlichen Sinne, er verstand die geheimnißvolle Sprache der Natur; seine Landschaften reizen nicht blos das Auge, sie ergreifen das Gemüth mit jenem tiefen Sehnen nach der Natur, welches zu erwecken die Aufgabe des Landschafters ist. Bei ihm zeigt sich nichts von jener kleinlichen, zierlichen Manier, in welcher alle die untergehen, deren Streben blos auf Effekt gerichtet ist, und die den unsichtbaren Geist nicht ahnen, welcher sich in dem unendlichen Formen- und Farbenspiele, in den magischen Tinten und Lichtern einer Landschaft offenbart. Sein Styl ist streng und ernst; überall weiß er das Bedeutsame aufzufassen, und in seinem warmen, kräftigen, harmonischen Kolorit verbindet sich Treue mit Gefühl, Poesie mit Wirklichkeit. Seine trefflichen Bilder gingen meist in's Ausland, wo man seinen ganzen Werth erkannte. Er verstand nur die Kunst, keineswegs aber die Künste, und aller Charlatanerie, allen krummen Wegen war er von Herzen gram. Doch wird auch bei uns sein Andenken in vielen redlichen Herzen fortleben. Die einzigen Schätze, welche er sich sammelte, waren — die Liebe seiner Freunde, und ein Name, der nicht sobald untergehen wird.

—ber.

Kunstausstellungen.

Mailand. Auf der dießjährigen Kunstausstellung in der Brera sah man zwei durch Erfindung und Arbeit ausgezeichnete Monumente. Das eine, dem Andenken des Marchese Beccaria geweiht, welcher das berühmte Werk über Verbrechen und Strafen schrieb, wird auf Kosten der Societät degli azionisti durch den Ritter Pompeo Marchesi, Professor der Bildhauerkunst an der Akademie zu Mailand, gefertigt. Da der berühmte Rechtsgelehrte unter der Kaiserin Maria Theresia in demselben Palaste, wo ihm das Monument errichtet wird, seine Vorlesungen hielt, so stellte ihn der Künstler dar, wie er, auf dem Katheder sitzend, die rechte Hand erhebt, als ob er seine Lehrsätze diktire, und die Leute auf sein unsterbliches Werk legt. Das ausgestellte Modell, welches nun erst in Marmor gearbeitet werden soll, imponirt durch den Ausdruck der Humanität in Gesicht und Stellung, sowie durch eine größtentheils sehr gelungene Vollendung der Theile. Das zweite schon vollendete Denkmal ist dem ausgezeichneten Dichter Vincenzo Monti gewidmet und von mehreren der trefflichsten Künstler in Gemeinschaft verfertigt. Der Maler Pelagio Palagi zeichnete die Umrisse; von dem akademischen Bildhauer Abbandio Sangiorgio wurde es plastisch ausgeführt, und von einem andern akademischen Bildhauer, Luigi Manfredini, in Bronze gegossen. Das Monument, dessen Basis zwei Sockel aus polirtem Granit bilden, besteht aus einem bronzenen Piedestal mit einem Basrelief, die trauernde Poesie darstellend; darüber erhebt sich ein anderer Sockel, auf dem inmitten zweier scenischen Masken die mehr als lebensgroße Büste des Dichters steht. — Ein anderes vorzügliches Sculpturwerk von Marchesi war ein Knabe, der ein Kaninchen stürzt; außerdem hat man von ihm einen jungfräulichen Christkopf, gebaut als vor den Pharisäern stehend, Statue in Lebensgröße, eine kleine Psyche, die einen Schmetterling betrachtet, und mehrere Büsten. Von Hrn. Benzoni de Lovere, einem jungen Mann, der ohne regelmäßige Anleitung die Bildhauerei erlernt und darauf in Rom sich ausgebildet hat, war ein schöner Amor und ein Johannes als Kind mit dem Lamme ausgestellt. Francesco Somaini lieferte das kolossale Modell eines anbetenden Engels, einen Todesengel und ein Basrelief zu einem Grabdenkmal. Gaetano Monti hatte mehrere Büsten eingesandt, darunter die außerordentlich ähnliche des berühmten Aresteß Palletta. Von Alessandro Putinati sah man mehrere Portraitfiguren in modernerer Kleidung, worin er die Schwierigkeit des Costüms glücklich beseitigt hat; derselbe hat auch das Modell zu einem Denkmal auf die berühmte Gelehrte Maria Gaetana Agnesi entworfen.

(Der Beschluß folgt.)

Persönliches.

Die kaiserliche Akademie der Künste zu St. Petersburg hat den Professor Tosbi an der Akademie zu Mailand, den Genrer Wright, den Historienmaler Steuber, einen ehemaligen Zögling der Akademie, der sich seit geraumer Zeit in Frankreich aufhält, und den Professor Vogel von Vogelstein an der Dresdener Akademie zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

Der König von Preußen hat dem verdienten Archäologen, Konsistorialrath und Professor Dr. Bellwaau in Berlin die Schleife zum Rothen Adler-Orden dritter Klasse verliehen.

Für Maler und Architekten.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Die freie Perspektive,

erläutert durch praktische Beispiele und Aufgaben. Hauptsächlich für die Obengenannten v. J. C. Hummel, Prof. an der königl. Kunst- und Bauakademie zu Berlin. 1r Theil „Linienperspektive" mit 27 Kpft. 2te Auflage 1833. Berlin. Herbig. Preis 3⅓ Rthlr. Der 2te Theil, die Lehre von dem Lichte, den Schatten, den Farben und die perspektivische Schattenkonstruktion enthaltend, mit 24 Kpft. kostet 4⅓ Rthlr. — Dem sich anschließend ist die 1830 erschienene

Geometrisch-praktische Construktion der Schatten

mit 24 Kpft. Preis 3⅓ Rthlr. Sämmtlich das Resultat eines mehr als 30jährigen Lehramtes!

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 100.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 12. December 1833.

Nekrolog badischer Künstler.

Franz Joseph Zoll.

Er wurde im Jahr 1770 zu Möhringen im Fürstenbergischen geboren. Den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er von seinem Vater, der früher Bildhauer war, aber später den Meißel mit dem Pinsel vertauschte. Zoll fand es bald zu enge im väterlichen Hause; kaum 14 Jahr alt, ging er nach München, und von da nach kurzem Aufenthalte zu einem Oheim in Teostenberg (bei Altenmark in Bayern), einem guten Freskomaler, der den Neffen willig aufnahm und ihn, bei einigen Deckenbildern in Kirchen, als Gehülfen brauchte. Nach zwei Jahren kehrte er nach München zurück, wurde Schüler der Akademie und zeichnete fleißig nach der Antike und dem Leben. Dazwischen kopirte er einige Gemälde der Galerie. In dem damaligen Direktor Dorner und dem Hofmaler Hauber fand er belehrende Freunde. Zolls Neigung ging zunächst auf das Portrait, und die glückliche Auffassungsgabe, sowie eine sorgfältige Ausführung verschaften ihm großen Beifall und viele Bestellungen. Außer einer Menge von Bildnissen verfertigte er auch in München einige Kirchenbilder.

Später wählte Zoll Freiburg im Breisgau zu seinem Aufenthalte, hörte dort Aesthetik bei Jacobi, dessen sehr ähnliches Bildniß er auch malte, und gewann die Zuneigung eines edlen Kunstfreundes, des verstorbenen Geheimen Raths von Baden. Die Unterstützung dieses trefflichen Mannes setzte den Künstler in Stand, im Jahr 1802 eine Reise nach Paris zu unternehmen, wo er einige schöne Bilder für seinen Beschützer verfertigte. Bald darauf unternahm er eine Reise nach Wien und blieb daselbst zwei Jahre, während welcher er die anatomischen Vorlesungen besuchte und eine Menge Portraite verfertigte. Das dortige Klima wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit; er verließ nach zwei Jahren die Kaiserstadt und pilgerte zum Drittenmale nach München, wo sich neuerdings viele Personen fanden, die von ihm portraitirt seyn wollten. Nach einigen Jahren wendete er sich nach Karlsruhe, wo eben für die Kunst ein schönes Morgenroth aufging. Karl Friedrich, der damals noch regierte, besaß den scharfen Blick des Menschenkenners und wußte schnell Wahrheit von Trug zu unterscheiden. Zoll, mit seiner Ehrlichkeit und Offenheit, gewann bald das Wohlwollen des edlen Fürsten, der zweimal sein Bildniß von ihm machen ließ, als Büste und in ganzer, lebensgroßer Figur.

Sein Enkel und Nachfolger, der dem Lande zu früh entrissene Großherzog Karl, verschaffte dem Künstler die Mittel zu der Reise nach Rom. Hier verweilte Zoll zwei Jahre und beschäftigte sich ausschließend mit Geschichtsmalerei. Seine Vorbilder fand er in den Meisterwerken der römischen Schule, deren gründliches Studium sich in seinen spätern Werken auf eine erfreuliche Weise bemerklich macht. Karls Nachfolger, Großherzog Ludwig, obgleich den Künsten nicht sonderlich befreundet, achtete jedoch Zolls Talente und Persönlichkeit; er saß ihm zu einem Brustbilde und zu einem Portrait in lebensgroßer Figur; jenes wurde von Lignon in Paris trefflich gestochen. Im Jahr 1821 wurde Zoll zum Professor und Lehrer der Zeichnung an der Universität Freiburg ernannt. Vier Jahre lebte der Künstler hier, in ehrenvoller Thätigkeit, und allgemein geschätzt und geliebt.

Als der verdienstvolle Galeriedirektor Staasen, wegen hohen Alters, in Ruhestand versetzt wurde, kam Zoll an dessen Stelle und befand sich ganz in seinem Elemente. Hier fand er herrliche Abgüsse von Antiken, eine Reihe schätzbarer Gemälde, eine reiche Kupferstichsammlung, kunstsinnige Freunde und ein dankbares Publikum. Seine erste Sorge war eine neue, höchst zweckmäßige Anordnung und Einrichtung der Galerie, wodurch die Betrachtung sowohl als die Benutzung dieser Kunstschätze ungemein erleichtert wurde. Bald sammelte sich um ihn ein Kreis wackrer Schüler, welche seitdem in der Kunst bedeutend fortgeschritten sind, und man darf sagen, Zoll

war zum Lehrer geeignet wie Wenige. Er behandelte seine Zöglinge mit dem Wohlwollen eines Vaters, und die Entwickelung ihrer Talente machte seine größte Freude. Ueberhaupt zeigte er sich überall thätig, wo es galt, Schönes und Nützliches zu fördern.

Allmählig nahmen jedoch seine Kräfte ab. Im letztvergangenen Sommer unternahm er zu seiner Erholung eine Reise nach München, wo er unter alten Freunden und schönen Erinnerungen sich bald etwas gestärkt fühlte; als er eben im Begriff stand, nach Mannheim zurückzukehren, warf eine schwere Krankheit ihn darnieder, und er verschied am 16. August 1833.

Zoll war ein denkender Künstler; er hatte das Technische vollkommen inne und vollendete seine Arbeiten mit liebevoller Sorgfalt. Unter seine vorzüglichsten Werke gehören: eine Auferstehung, welche er für die Kirche seines Geburtsortes malte, und die Fortsetzung des von Feodor angefangenen biblischen Cyclus in der protestantischen Kirche in Karlsruhe, grau in Grau gemalt. Feodor hatte sich hier, wie überall, streng an das Prinzip der Antike gehalten; seine Täuflinge am Jordan stammen aus einem Titanengeschlecht, sein Harfner bei der Hochzeit zu Cana ist ein wandernder Homer, und auf seine Frauen kann man anwenden, was H. Füßli (in seinen Vorlesungen über Malerei) freilich etwas stark von den weiblichen Formen Buonarotti's sagt: es seyen Formen zur Fortpflanzung des Menschengeschlechts. Zoll fühlte das Unschickliche, und befolgte in seiner Fortsetzung den Kirchenstyl der ihm so liebgewordenen römischen Schule.

In Hinsicht des Charakters schien er einer vergangenen Zeit anzugehören. In seinem ganzen Wesen lag der Ausdruck von Ehrlichkeit und Offenheit. Er legte keinen Werth auf conventionelle Formen und haßte die Mäunlein, deren Genie in ihrem fischbeinernen Rücken den Sitz hat. Jedes seiner Worte kam aus dem Herzen, und das Wölklein der Eleganten mochte nicht selten als gemein und derb bezeichnen, was dem Manne von Geist und Gefühl an unserm Künstler als Naivetät und moralische Kraft erscheinen mußte.

—ber.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

Von Carl Jäger, Pfarrer in Bürg.

Mitten unter den Schöpfungen einer neuen Zeit steht und wird, so Gott will, bis zu den fernsten Geschlechtern stehen als Zeuge einer längst vergangenen, lebens- und thatkräftigen Zeit das herrliche Frauenmünster in Ulm, und begrüßt mit seinen Zinnen die südliche Alpenwelt, ein Bau, der durch Anlage und Ausführung den Kraftäußerungen einer Stadt entspricht, die mehr als zwei Jahrthunderte lang mit so entschiedenem Uebergewicht an der Spitze des süddeutschen Städtebundes stand, ja die schon unter den Hohenstaufen Lieblingsaufenthalt der deutschen Könige, sowie die Hauptstütze für die Behauptung ihrer Rechte war, und als den schönsten Lohn für die Opfer, die sie jenem Hause brachte, die Blüthe der Humanität sich zu eigen machte, die aus der Wurzel dieses Stammes entsproßte. Leider mahnt aber auch das Unvollendete des Baus — ein Schicksal, das er mit den meisten seiner Brüder theilt — an das große Unrecht einer Zeit, die so Vieles, was die Vorzeit begann, auf die schmählichste Weise in seinem Fortgang zur Vollendung aufgehalten hat.

Welcher Meister den noch vorhandenen Riß, der in allen seinen geometrischen Verhältnissen eine große Idee durchblicken läßt, gemacht, berichtet keine Chronik, aber das ist uns nicht verschwiegen worden, wie die Idee des Kirchenbaus in Begeisterung empfangen worden. Diese wird ersichtlich aus dem fröhlichen und muntern Zusammengreifen aller ehrenwerthen Bürger Ulms, deren jedem lebendig das Bild eines Gott ehreuden, die Größe und den Reichthum der Stadt verkündenden Baus vor der Seele schwebte. Nicht die Geistlichkeit gab den ersten Gedanken hiezu, nicht päbstliche Ablässe haben für die Ausführung desselben angeregt, sondern Alles that anfänglich die Begeisterung der Bürger selbst. Man mußte Häuser, Badstuben und Hofraiten ankaufen und abbrechen, nur um Raum zu schaffen für das Gotteshaus.

Im Jahr 1377 wurde der Grundstein gelegt. Mit weiser Vorsicht suchte der Rath den frommen Stiftungseifer der Ulmer ausschließlich für die Förderung des Münsterbaus in Anspruch zu nehmen, indem er verbot, an irgend ein Gotteshaus, selbst den Hospital nicht ausgenommen, etwas an liegenden Gründen zu vermachen, es sey denn an den Frauenbau. Eine lange Reihe von Stiftungsbriefen der Geschlechter sowohl als der Zunftgenossen Ulms von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an bezeichnet den Eifer derselben für die Förderung des Baus sowohl, als seine Ausstattung mit Kapellen und Zierrathen. Denn wirklich sind unter diesen Stiftungen mehrere, welche bloß die Verschönerung der Kirche mit Malereien, besonders Glasmalereien zum Zweck hatten. Viele Geschlechter brachen die Altäre in der alten Pfarrkirche, deren Parochialrecht auf den neuen Bau übertragen wurde, ab und versetzten sie in die neue Kirche, in welcher die Kapellen der Kraste und Besserer am schönsten geschmückt, noch heut zu Tage zu sehen sind. Auch sogar der Abt von der Reichenau, dessen Auge sich an dem Bau weidete, that etwas für denselben, indem er den kleinen Zehenten, das Opfergeld, die Präsentation des Pfarrers, Schuimeisters und Meßners, nebst andern

Rechten dazu gab. Im Jahr 1418 war der Bau schon so weit gediehen, daß die Kunde von seiner kunstreichen Anlage bis zu den Ohren des Papsts Martin drang. Daß in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts es allmählig an Mitteln zur Vollendung desselben fehlte, kommt weit weniger auf Rechnung eines abnehmenden Eifers für den Bau, als vielmehr auf die einer allzugroßartigen Anlage. Dem Pfarrer am Münster wurde zur Pflicht gemacht, von der Kanzel herab den Frauenbau zu empfehlen. Erst jetzt nahm man seine Zuflucht zu päbstlichen Ablaßbriefen, man schickte den Pfarrer Neithard selbst nach Rom und bezahlte die Ablässe mit schwerem Geld. Dieß feuerte zu neuen Anstrengungen an; wer kein Geld hatte, gab aus seiner Haushaltung und von seinen Kleinodien, was er entbehren konnte. Die Frauenpfleger, welche die Geschenke in Empfang nahmen, hatten bald die wunderlichsten Dinge beisammen, Röcke, Mäntel, Pelze, Bänder, silberne Haarbänder, Panzer, Harnische, Kartenmödel, Leinwand, Muschein in Silber gefaßt, Messer, Schleier, korallene Paternoster, Werk, Badbember, Spielbrette, Sessel, Kannen, Pfühle, Bankkissen, Aunserlein *), Teller, Leintücher, Häfpel, Dreifüße, Kappen, Holzschuhe, Schmalz, Lichter, Koller, Wämser, Tröge, Hosen, Hauben, Hüte, Pfauenfedern, kostbare Edelsteine, Chalcedon in Silber gefaßt, Ohrenhäfelein, Becken, Zinnschüsseln, Bettstätten, graue Röcke, Hühner, Salz, Ofenbretter, Strohsäcke, Tische, Chorröcke, Almeien, Butterfässer, Zoden, Zwehlen, Barchent, Biechhandschuhe, Armbrüste, Gürtel, Schöpfeimer, Schwerdter, sogar Karren mit Kohlen und Holz. Ein eigener Hauspfleger wurde für die Gewandlade bestimmt, der alle diese Gegenstände zu verwerthen hatte. Dennoch ist der Thurm nur halb vollendet. Für die Erhaltung der Kunstwerke wurde von der Obrigkeit gesorgt. Ein Statut in dem rothen Buch der Stadt Ulm, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, sagt: „Der Schaden, da die köstlichen Gleser in Unser Frowenkirchen geworfen, das gehauen Gestein auf dem Kirchou zerschlagen, das Gemelde in- vnd wöwendig der Kirche an den Wenden erstochen, abgethan vnd durch das Lichtbrennen gewüstet wird, sol nit mer begangen werden!“

Eine Steinmetzenhütte hatte Ulm urkundlich gewiß schon im dreizehnten Jahrhundert. Später war sie in einer der Absiten des Münsters. Eine Frauenmünsterurkunde v. Freit. v. Lichtmeß 1455 hat folgende Bezeichnung: „in der hintern Absiten onten gen der Steinhütten wärts hinus.“ Sie stand in steter Berührung mit den Hütten zu Basel und Straßburg. Zu bedauern ist, daß die Zünfte in Aufbewahrung ihrer Urkunden so nachlässig waren, daß wir über die innere Einrichtung der Hütte nun nichts mehr zu berichten wissen. Es wird in Urkunden eines Articelbuchs der Maurer- und der Malerbrüderschaft vielfach Erwähnung gethan, allein es ist keine Spur mehr davon vorhanden. Eben so wenig können wir erzählen von dem Stilleben der Ulmer Künstler. Auffallend ist es, daß gerade aus der Zeit des Münsterbaus die wenigsten Künstlernamen auf die Nachkommen gekommen sind. Erst gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts geben uns die Bürgerbücher und Steuerrollen ein meist trockenes Verzeichniß von Künstlernamen, und die und da erwähnen alte Hüttenrechnungen ihrer Arbeiten.

Ob, wie weit und wie lange die Steinmetzen in Ulm eine selbstständige, unvermischte Zunft bildeten, ist schwer zu unterscheiden. Wenn ein Jörg Lümdi als Steinmetze zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in die Kramerzunft eingereiht wurde, so folgt hieraus, daß die Steinmetzen später zur Kramerzunft gehört haben. Nach der zu Augsburg 1548 entworfenen Polizeiordnung gehörten, sonderbar genug, die Steinmetzen unter die geschenkten, die Bildschniker unter die ungeschenkten Handwerker.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Die Deutung dieses Worts habe ich nirgends finden können.

Fabelbuch von Otto Spekter.

Dieser geniale junge Künstler, dessen schöne Weihnachtsarabesken und sein lithographirtes Blatt nach Overbecks Altargemälde in der Lübecker Marienkirche schon früher im Kunstblatt besprochen worden sind, hat in Verbindung mit einem frommen Denker, welcher die sinnreichen Zeichnungen in faßliche und ansprechende kurze Reime brachte und noch einen besondern Anhang von ächt christlichen Liedern für das Kindesalter von vier bis sieben Jahren mitgab, fünfzig Fabeln für Kinder in Bildern gezeichnet (Hamburg, bei Friedrich Perthes), welche, abgesehen von ihrem didactischen Zwecke, für welchen sie sich zusammt der verständigen und gemüthlichen Texte in hohem Grade eignen, auch einen künstlerischen Werth in Anspruch nehmen. Diese radirten Zeichnungen sind nämlich nicht bloß in einer leichten und doch bestimmten Manier allerliebst behandelt und mit einer feinen Charakteristik an Menschen und Thieren, zumal in den Köpfen, ausgeführt; sondern sie haben vorzüglich auch in der Komposition ein wirkliches Verdienst, da sie nicht nur ganz eigenthümliche und in den gewöhnlichen Bilder- und Fabelbüchern noch nicht vorgebrachte Motive enthalten, sondern auch die Darstellung auf eine

so naive als anspruchslose Weise gruppiren. Es ist dieß dem Künstler um so höher anzuschreiben, daß er so poetisch und originell geblieben, als er sich nirgends dem Grundsatze untreu zeigt, dem zarten Alter der Kleinen saßlich und willkommen zu seyn. Die Zeichnung und der Text ist immer auf einer großen Octavseite auf schönstem Velin zusammengedruckt und jede Fabel hat ihr besonderes Blatt, so daß die Abdrücke rein und ungestört vor das Auge treten. Die Größe der Zeichnung beträgt nur etwa 3 Zoll Höhe und gegen 4 Zoll Breite; die Figuren sind im Durchschnitte einen Zoll groß. Die Arabesken des bunten Umschlags bieten die ganze Thierwelt, deren Geschichten die Fabel auftischen wird, im Voraus zu betrachten dar, und das Ganze macht den heitersten Eindruck. Wir empfehlen dieses Büchlein den Eltern und Erziehern, welche dem kindlichen Sinne das Wahre und Gute im Gewande des Schönen reichen wollen, wie denn überhaupt nach unserer Meinung auf die ersten Formen und Gestalten, mit welchen das Kind beschäftigt wird, für die fernere Ausbildung des sittlichen wie des ästhetischen Geschmacks unendlich viel ankommt, und da aus den gewöhnlichen Bilderbüchern und Kinderbibeln so Manches, was den inneren und äußeren Sinn beleidigt, noch immer nicht verschwunden ist.

E. Gr.

Kunstausstellungen.

(Beschluß.)

Unter den Werken der Historienmalerei zog am meisten die Aufmerksamkeit auf sich das große Gemälde, welches der Ritter Carl Brüloff im Auftrag des Hrn. A. v. Demidoff ausgeführt hat. Es stellt auf einer etwa 14 Ellen langen Leinwand den letzten Tag von Pompeji nach der bekannten Schilderung des jüngern Plinius dar. In dreiundzwanzig Hauptfiguren, die sich in Gruppen ordnen, von denen jede ein Gemälde für sich, die alle zusammen aber ein bewunderungswürdiges Ganze bilden, suchte der Künstler die Wirkungen des furchtbaren Naturereignisses zu schildern. Eine Mutter, die ihren Säugling, Söhne, welche ihre Aeltern zu retten suchen, ein Reiter, welchen sein Pferd abgeschleudert, während ein zusammenstürzender Tempel die von unendlicher Menge zu zerschmettern droht, eine Familie, die in Verzweiflung dem Verderben entflieht, Priester und Künstler, die mit ihren Heiligthümern und Geräthschaften flüchten, ein Geitzer, der noch im Fliehen die herabfallenden Goldstücke wegrafft, ein christlicher Greis, welcher einer Mutter mit ihren Töchtern Trost zuspricht. — Dieß sind ungefähr die Hauptmotive, welche der Künstler gewählt und mittelst einer kunstvollen Anwendung und höchst effektvollen Beleuchtung zu einem ergreifenden Gemälde zusammengestellt hat. — Der räumlichst bekannte Maler Franz esko Hayez lieferte eine beträchtliche Anzahl von Gemälden, die sowohl der Erfindung als der Ausführung nach auf's Neue sein großes Talent beweisen. Die schwierigste Aufgabe, die er sich gestellt hatte, war die Schilderung von Foscarini's Weigerung, der Valenza Gradenigo seine Hand zu reichen; dann sah man von ihm eine Magdalena in der Wüste, das Lebewohl Romeo's und Julien's, Loth und seine Töchter, eine griechische Piratenbarke mit zwei geraubten Frauen und drei Bildnisse. Andere historische Gemälde waren von Francesco Podesti aus Ancona, Lodovico Lipparini, Prof. an der Akademie in Venedig, Lorenzo Toncini; Cesare Poggi, Carlo Arienti, Giuseppe Sabatelli, u. A. Unter den Bildnissen zeichneten sich mehrere von der Hand des Ritters Brüloff, das der berühmten Pasta von Bar. Gérard in Paris, und ein wohlgetroffenes Portrait der Erbherzogin Maria Luise von Giuseppe Molteni in Parma aus. — An Genregemälden und Landschaften war ein großer Reichthum vorhanden. Der Marchese Maffimo d'Azeglio, der, obgleich nur Dilettant, doch seit einigen Jahren schon sich den größten Meistern dieses Fachs an die Seite gestellt hat, zeigte auch diesmal in einer Reihe von nicht weniger als 17 Bildern sein großes Talent in Nachbildung der ländlichen Natur, der Menschen, in Darstellung von Gefechts- und Turnierstücken, die er mit den schönsten romantischen oder historischen Episoden auszuschmücken weiß. Von dem Veteran der lombardischen Landschaftmaler, Hrn. Marco Gozzi, sah man eine Ansicht der Saffella in der Nähe von Sendria, von Giuseppe Bisi eine Anzahl Naturstudien und zwei vortreffliche Ansichten von Sta Lucia in Neapel (ein Nachtstück) und aus dem Golf von Baja. Großen Beifall erwarben sich die Landschaften von Campebelli aus Bologna, der sich nach Caspar Pouffin gebildet zu haben scheint. Eben so eine große Landschaft von dem Ritter Storelli aus Turin. Von dem Grafen Rinaldo Belgiojoso und Hrn. Giuseppe Canella sah man einige wohlgelungene Ansichten von Gebäuden und Stadttheilen Mailands, von Letzterem auch eine Ansicht des Gemäldemarkts zu Verona. An den Leistungen des Ritters Maffei bewunderte man den vorhergehenden Geschmack der modernen deutschen Schule in Darstellung von Landschaften, Thieren und ländlichen Festen auf Gemälden von kleinen Dimensionen. Ein Tyroler Bauernjahrmarkt von einem Wirthshause, von Lorenz Quaglio in München, bewies, wie weit man es in Darstellung kleinerer Figuren in Oelfarben bringen kann. Auch eine alte Burg in Franken, von Domenico Quaglio, und zwei Landschaften mit Vieh, von Bürkel aus Ort, erwarben sich durch ihre schöne Vollendung großes Lob. Schätzbare Gemälde in Wasserfarben lieferten Michele Bisi, die Künstlerin Camilla Guidcardi und Hr. Suter aus Zürich; vorzüglich gute Zeichnungen sah man von Suter, Picaffi, Maler aus Genua, dem Kupferstecher Fioroni und mehreren Zöglingen der Mailändischen Kupferstecherschule.

Paris. Am 5. November ist die Ausstellung des Kunstvereins eröffnet worden, und von da an täglich von 11 bis 4 Uhr zu sehen.

Kunstliteratur.

Ueber deutsche Kunst, oder biographisch-technische Nachrichten von den vorzüglichsten Meistern in der Malerei, dem Kupferstechen, der Formschneidekunst und Lithographie in Deutschland, von L. C. A. Nisson. gr. 8. Augsburg, bei Jenisch und Stage. Preis 2 fl. oder 1 Thlr. 5 Gr.

Berichtigung.

In Nr. 99, S. 394, Sp. 2, Z. 4, lies: zu, statt: und.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 101.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 17. Dezember 1833.

Nekrolog badischer Künstler.

Friedrich Mosbrugger.

Geboren zu Konstanz am 19. Jänner 1804. Er war ein Sohn des königl. württembergischen Hofmalers Wendelin Mosbrugger, der noch in jener Stadt lebt. Schon den regsamen, lebendigen Knaben beherrschte ein unwiderstehlicher Hang zum Zeichnen, und während der Lehrstunden beschäftigte er sich häufig damit, seine Lehrer und seine Mitschüler unbemerkt zu portraitiren. Als er einst in den Carcer gesetzt wurde, bekritzelte er alle Wände mit Köpfen, Figuren, Schlachten ꝛc. Die Ereignisse jener Zeit lenkten seine ganze Aufmerksamkeit auf die Tagesgeschichte; er entwarf alle Schlachten gegen Napoleon und dazwischen die Faustkämpfe seiner Kameraden. Das kriegerische Mittelalter sprach ihn nicht minder an und gab ihm reichen Stoff für seinen Crayon. Als der Vater den unzweifelhaften Beruf des Knaben erkannte, führte er ihn selbst zur Kunst an und hatte bald Ursache, sich der ersten Fortschritte seines Sohnes zu freuen. Später zeichnete er viel bei der trefflichen Ellenrieder und besuchte dann im Jahr 1821 die Akademie in München, wo sein Genie sich vollends entwickelte. Bald entschied er sich ausschließend für die sogenannte Genremalerei. Das heitre Künstlerleben sagte seinem rührigen, beweglichen Geiste ungemein zu, er weilte gern im Kreise froher Freunde, die er durch drollichte Einfälle und eine unzerstörbare gute Laune zu ergötzen wußte, doch verwickelte ihn seine Lebhaftigkeit auch manchmal in Händel, die zum Glücke für ihn nie traurige Folgen nach sich zogen. Im November 1826 ging Mosbrugger von München nach Carlsruhe, um hier eine Menge angefangener Bilder für die Kunst-Ausstellung im Mai des nächsten Jahres zu vollenden, wo sie die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Es befanden sich darunter der Bockkeller, der Invalide, der Tänzer, der Brettspieler, die Kameraden, mehrere Portraite. In allen sprach sich die schönste Gabe lebendiger, geistreicher Auffassung und genialer Behandlung unverkennbar aus.

Im Herbste 1827, nachdem Mosbrugger noch zuvor in dem von ihm geliebten Badenweiler Landschaftsstudien gemacht, trat er die Reise nach Italien an. Im Gebirge bei Bologna, als er eben einen Sonnenuntergang betrachten wollte, wurde er von zwei Räubern überfallen, die seine Börse forderten, und nachdem sie diese erhalten, ihm besseres Glück für den Fortgang der Reise wünschten. Mosbrugger versicherte nachher oft, die Kerle seyen so prächtig und so höflich gewesen, daß er sie gern gezeichnet hätte, wäre er nicht durch die vorgehaltenen Pistolen gehindert worden. Indessen entwarf er doch eine flüchtige, ausdrucksvolle Skizze von dieser Scene.

In den ersten Tagen des Decembers langte er in Rom an. Hier lebte er ganz der Kunst, wie aus der Menge von Zeichnungen und Gemälden hervorgeht, die er aus Italien nach der Heimath mitbrachte. Er besuchte die französische Akademie, studirte die Kunstschätze, noch mehr aber das eigenthümliche Leben und Treiben des Volkes unter jenem schönen Himmel. Es ist ein eigenthümlicher, achtungswerther Zug im Charakter unsers Künstlers, daß der strenge Tadel, den er dort oft von Künstlern erfuhr, ihn weder niederdrückte, noch seine Eigenliebe verletzte. So schrieb er einst nach Hause: „Vater Koch nimmt ein warmes Interesse an mir, aber er sagt mir auch die Meinung frei heraus; dabei kann man aber vorwärts kommen.“

Koch rieth ihm oft, in Italien zu bleiben; allein die Heimath zog ihn zu mächtig an. Der Genremalerei blieb er treu, doch verlor er sich nicht in's Niedrige und Gemeine, sondern wählte meist Gegenstände, welche neben dem Charakteristischen auch ein rein menschliches Interesse gewährten. Zugleich versuchte er sich mit schönem Erfolg in der Landschaft. Die heißen Sommermonate des Jahres 1828 brachte er im Sabinergebirge zu, meist in Civitella und Olevano, wo er zahlreiche Studien verfertigte. Im Herbste desselben Jahres ging er nach Neapel, welches ihm den

Stoff zu seinen vorzüglichsten Bildern darbot, von denen wir hier bloß den Improvisatore nennen wollen. Das regere Volksleben und die schönere Natur Neapels zogen ihn mehr an als Rom, und ihm blieb immer eine Sehnsucht nach diesem herrlichen Lande. Im Sommer 1829 kehrte Mosbrugger nach Deutschland zurück, mit einem ſ.ltenen Reichthum von Studien. In dem Vaterhause in Konstanz führte er mehrere derselben in Oel aus und malte dazwischen Portraite, mehr aus Gefälligkeit als Neigung. Im Jänner 1830 ging er nach Carlsruhe, wo er, im Lokale des Kunstvereins, eine Reihe seiner Kompositionen ausſtellte. Sie gewannen den lauten Beifall der Kenner und der Dilettanten. Besonders wurden sein Improvisatore, sein Attelier, das Brustbild einer Römerin und zwei Räubergruppen bewundert, die eine in einer schönen Landschaft des Sabinergebirgs auf der Lauer, die andere au einer Felsenwand. Zu Karlsruhe komponirte er noch eines seiner größten und trefflichſten Bilder und sein letztes Oelgemälde, eine schöne Laubschaft bei Civitella, mit einem alten Raubschloß im Hintergrunde, welches von Soldaten beschossen wird, während einige derselben gebundene Banditen herausschleppen. Die Frauen mit ihren Kindern und einem Greiſe haben ſich zu einem Marienbilde im Vorgrunde geflüchtet und scheinen um Rettung der Ihrigen zu flehen. Dieſes Bild iſt von vorzüglicher Ausführung.

Der Künſtler und das Publikum erkannten, daß ein solches Talent für seine Wirksamkeit eines größern Schauplatzes bedürfe, und so entſtand in Mosbrugger der Gedanke, nach Petersburg zu gehen. Er und seine Freunde gaben ſich der Hoffnung hin, daß auch ihm, wie schon vielen andern Deutschen, dort ein Glücksstern aufgehen werde. Große Freude machte ihm der Auftrag des Großherzogs, der früher schon den Improvisatore gekauft hatte, zu einem russiſchen Genrebilde, welches jenem als Seitenſtück dienen sollte. Nachdem er in der Residenz sieben Monate meiſt unter Arbeiten zugebracht und ſich das nöthige Reisegeld erſpart hatte, trat er mit Empfehlungsſchreiben seines Fürſten am 13. August den Weg nach Petersburg an, wohin er eine große Zahl seiner vorzüglichſten Oelgemälde mitnahm, als die ſicherſte Empfehlung in der Fremde. In Lübeck ging er zu Schiffe, hatte aber den unglücklichen Gedanken, mit einem Kauffahrer zu reiſen, und mußte drei Wochen immer seekrank zubringen. So kam er ſchon leidend in Petersburg an, die erſten acht Tage der theilnahmloſen Pflege fremder Hände hingegeben. Nachher wurde er von einem akademiſchen Freunde, Emil Jakobs aus Gotha, der einige Wochen früher in der ruſſiſchen Hauptſtadt angekommen war, glücklich aufgefunden, allein die liebevollſte Sorgfalt vermochte nicht mehr, ihn zu retten. Ein Nervenfieber endigte sein friſches, kräftiges Leben am 17. Oktober 1830, im 27. Jahre seines Alters und in einem Augenblicke, von dem er ſich den Anfang einer glücklichen Zukunft versprochen hatte. Das Empfehlungsschreiben des Großherzogs, welches noch in den letzten Tagen seines Lebens abgegeben wurde, verſchaffte ihm noch mehr Sorgfalt und Hülfe, aber es war zu ſpät! Vierzehn deutſche Künſtler begleiteten ihn auf seinem letzten Wege.

Die Nachricht von seinem Tode war eine Trauerkunde für Viele, die den Menſchen liebten und den Künſtler ehrten. Sein offenes, gutmüthiges, anſpruchloſes Wesen gewann ihm leicht Freunde, wie denn auch die Originalität, die ſich bei ihm in jedem Worte, in jeder Bewegung bemerklich machte, die Aufmerkſamkeit ſonell auf ihn zog. Dazu trug auch der Mangel an Formen bei, und die Zerſtreutheit, in die er manchmal verfiel. Sein Aeußeres wurde oft vernachläßigt, allein man vergaß dieß über seinem fröhlichen kindlichen Sinne. Die Natur hatte ihm einen feſten Körper gegeben, und Fechten und Hauen gehörten unter seine Lieblingsbeſchäftigungen. Der Anblick von Kanonen und Soldaten ſo wie die Militärmuſik hatten für ihn unendlich viel Anziehendes. Seit seiner Rückkehr aus Italien ſuchte er ſeine Erholung darin, von der Staffelei wegzuſpringen und die Pauke zu ſchlagen. So geringe Sorge er trug für ſeine Habe, ſo bewahrte er doch mit kindlicher Pietät alles, woran ſich für ihn eine ſchöne Erinnerung knüpfte.

Mosbrugger war frei von Künſtlerneid, ein milder Richter fremder Werke, und nur zu bescheiden im Urtheile über die eigenen.

Als Künſtler hatte er bereits eine bedeutende Stufe erreicht; er beſaß die beiden Haupteigenſchaften, lebendige Auffaſſung und Darſtellung. Sein Geiſt beherrſchte den Stoff und die materiellen Hülfsmittel. Er war ein höchſt geübter und gewandter Zeichner. Oft im Zirkel ſeiner Freunde und in der fröhlichſten Stimmung entwarf er nach gegebenen Punkten oder auch aus freier Laune die geiſtreichſten Kompoſitionen, welche die Bewunderung ſelbſt tüchtiger Künſtler erhielten.

Friede ihm in der fremden Erde.

—ber.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

(Fortſetzung.)

Wir wollen nun, was wir von den Steinmetzen, Bildſchnitzern und Malern Ulms hin und wieder gefunden haben, zuſammenſtellen.

1. Steinmetzen.

C. magister lapicidarum, Zunftmaster. Urk. v. 1292. Ueber diesen siehe ein früheres Kunstblatt.

Ein Meister Steinmetz kommt in Hüttenakten Anno 1399 vor, aber ohne alle Bezeichnung seiner Familie. Ich möchte ihn für Ulrich von Enfingen, auch sonst geradezu Enfinger genannt, halten, da dessen Künstler-Laufbahn gerade in diese Zeit fällt. Im Jahr 1390 geht er mit dem Rath einen Vertrag wegen des Münsterbaus ein, und heißt Kirchenmeister, ein Name, der beweist, daß er den ganzen Münsterbau leitete. Seine Heimath ist, wie wir bei seinen ebenfalls am Münsterbau thätigen Nachkommen sehen werden, Bern im Uechtlande. Jener Ulrich von Finstingen aus Ulm, der 1391 zum Bau des Mailänder Doms berufen wurde (S. Storia del Duomo di Milano da G. Franchetti. Mil. 1822. Dieterichs Beschr. von Ulm. S. 37), wo er mit einem Steinmetzen aus der Gegend von Freiburg zusammen traf, ist gewiß kein anderer, als unser Ulrich von Enfingen, für welchen dem Geschichtschreiber des Mailänder Doms leicht ein Ulrich von Finstingen in die Feder kommen konnte. Es scheint demnach, er sey zwischen Ulm und Mailand hin und her gereist, und habe beide Baue zugleich geleitet. Wahrscheinlich ist er der Verfertiger des in der Beserer'schen Kapelle befindlichen Grabmals für den im Städtekrieg bei Altheim 1372 erschlagenen Heinrich Beserer.

Meister Conrad Groß von Schelklingen. Wird 1404 Bürger zu Ulm. Bürgerbuch.

Meister Stump. 1415. Steuerbuch. Vielleicht derselbe, der 1414 unter dem Namen Stum der Steinmezel vorkommt.

Roßenstain. Steuerbuch v. 1414.

Birstil. 1416. Wohl derselbe, der 1417 Birnstein heißt.

Hartmann, Stainhower. 1417. 1427.

Meister Sigmund. 1417.

Jos Tärtinger. 1426. Wurde nach dem Bürgerbuch 1451 Bürger zu Ulm. Er scheint sehr alt geworden zu seyn, denn noch in einer Urk. von 1469 heißt es: „Jos Tärtingers deß Stainmetzels hus.“

Kastner. 1417. 1441.

Hans Koch. 1417. 1441.

C. von Sefflingen (Söflingen bei Ulm). 1426. Im Jahr 1441 mit seinem Taufnamen Conrad.

Caspar Steinmezel. 1427. Sollte er nach 1427, wo ein Meister Caspar Steinmetz vorkommt, gelebt haben? Dann muß er sich wohl schon sehr frühe der Kunst gewidmet haben, wozu es ihm bei seinem geschickten Vater nicht an Gelegenheit gefehlt hat. Es heißt nämlich 1429 „Caspar Kirchenmeister, und Meister Ulrichs Kirchenmeisters seel. Son.“ Er war also ein Sohn Ulrichs von Enfingen. Seine ebenfalls in die Kunst eingeweihten Brüder waren Matthäus und Matthias Enfinger. Der erstere dieser Brüder heißt 1430 Matthäus Kirchenmeister, Werkmann zu Bern im Uechtlande. Nach Caspars Tode erhielten diese zwei Brüder von der Frauenmünsterpflege 120 Gulden in brüderlicher Theilung wegen ihres seligen Bruders Caspar, der vom Münsterbau her jene Summe zu fordern und sie seiner Schwester Ursula, einer Conventfrau im Kloster Weil, vermacht hatte.

C. Stainmezel. 1430. Vielleicht der Meister Lienhart, der 1434 vorkommt.

Meister Thoman der Stainmezel. 1430. Wohl derselbe Thoman der Stainmetzel, dessen eine Urkunde Hans Rembolds von Augsburg v. J. 1410 erwähnt. Dieser Rembold verkaufte ein Haus zu Augsburg „hinden an an Thomans des Stainmetzels“ Hause stoßend. (Monum. Boic. XXIII. 516). Er war also eigentlich ein Bürger von Augsburg, den der Münsterbau nur vorübergehend nach Ulm gelöhnt hat.

Wernher. 1434. 1447. 1455.

Chuurat Gros. 1434. 1447. 1455. Der obige Conrad Groß von Schelklingen?

Peter Dorn war 1435 als Ballierer bei'm Münstertburm angestellt.

Hans Schweinbacher, genannt von Windsheim (vermuthlich seiner Geburtsstadt), wurde 1439 Bürger zu Ulm.

Hans von Frankfurt, seinem Heimathsorte. 1441.

Hans Kuch. Beide im Bürgerbuch von 1441. Sie sind aber nicht einerlei Person.

Caspar Kun, Steinmetz und Kirchenmeister. 1446.

Meister Endres. 1449.

Matthäus Enfinger, Sohn Ulrichs von Enfingen, und Bruder Caspars und Matthias'. Dieß ist der Heros der Ulmer Steinmetzen und der, dem das Münster gewiß seine schönsten Theile zu danken hat. Sein Name verdient mit Recht den Namen Erwins von Steinbach, David Hilz's zu Straßburg, Georg Hausers und Anton Pilgrams zu Wien an die Seite gestellt zu werden. Indessen weiß man nur Weniges von ihm. Die Hüttenrechnungen erwähnen seiner und seines Todes im Jahr 1463, nicht, wie Andere glauben, 1485. Mit der ersteren Angabe stimmt auch die Inschrift, die vor dem obern Eingang gegen Mitternacht etwa 12 Fuß hoch vom Fußbodeu steht: anno domini MCCCCLXIII do starb Matthaeus Ensinger Kirchenmeister dem Gott gnad, daneben sieht man seine Wappen, nämlich drei übereinander gleich weit offen stehende Zirkel. Sein Brustbild ist an der Wendeltreppe der Mittagsseite des Thurms zu sehen. Daß er eine beträchtliche Reihe von Jahren hindurch den Münsterbau leitete, erhellt aus einer Urkunde

von 1452, in welcher sein Name, aber ohne alles, was ihn näher bezeichnen könnte, genannt wird.

Moriz Enzinger, Kirchenmeister, Sohn des Matthäus Enzinger, 1465. 1469. Besseren Häuden konnte die Wiederaufnahme des durch Matthäus unterbrochenen Münsterbaus nicht anvertraut werden, als denen seines Sohnes. 1470 heißt er Meister Mauricius Enzinger von Bern im Uechtlande. Mittwoch nach Antoni 1469 machten die Kirchenhaupfleger mit Meister Moriz den Vertrag: „daz er bis vf Jacobi oder vngefär Bartholomäi oder Michaelis vber zwei Jar das Fensterwerk in dem Hohenmünster gar sezen, auch das Gewelb des Hochmünsters vnd den Giebel an dem End zu dem Gewölb dieneud ganz beschließen vnd aufbereiten, dagegen nechsten Jacobi 20 Gulden vnd an den Wihnachtea 20 Gulden Erung erhalten soll.“ Frauenmünster Urk. So hat die Familie Enzinger fast hundert Jahre lang an dem Münster gearbeitet.

Paulin der Stainmezel hat nach einer Hüttenrechnung von 1466 die Arbeiten der Enzinger fortgesetzt.

Jörg von Hall, wohl aus Hall in Schwaben gebürtig. Im Jahr 1471 kauft ihm der Rath Winkelmaße ab. An dem obern Gewölb des Münsters steht sein Name mit der Jahreszahl 1470 zweimal. Ob er als Steinmetze oder Baumeister am Münster arbeitete, bleibt unentschieden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Erklärung.

In Nr. 77 des Kunstblattes befindet sich eine Recension der Ankündigung über eine „historisch-romantische Bildergalerie. Herausgegeben von W. Erenzbauer.“

Die Ankündigung dieses Werkes ist in mehreren deutschen Journalen so gestellt, daß ich, um Mißverständnissen zu begegnen, Folgendes zu erklären schuldig bin.

1) Gehöre ich weder zu den Mitarbeitern noch zu den Herausgebern dieses Werkes.
2) Kenne ich keinen engeren Künstlerverein hier; in dieser Beziehung gehöre ich wenigstens nicht dazu.
3) Wenn unter andern auch von den kleineren Arbeiten meiner Schüler darin erscheinen, so kann ich es nicht verhindern, wenn jemand Lust hat dieselbe ein Nationalwerk, Hausschatz ꝛc. zu nennen.

Was mich wirklich dabei angeht, ist, daß ich meine sämmtlichen bisher erschienenen Werke, welche größtentheils nach meinen Zeichnungen gestochen, die wenigsten aber von mir selbst radirt sind, verkauft habe, und daher wie jeder andere Verfasser es der Discretion des Verlegers überlassen muß, welchen beliebigen Gebrauch er davon macht.

Karlsruhe, 2. November 1833.

E. Frommel.

Rafaels Grabschrift im Pantheon.

Vom Kardinal Bembo.

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOANN. F. VRBINATI.
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO.
CVIVS. SPIRANTES. PROPE. IMAGINES. SI.
CONTEMPLERE. NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FOEDVS.
FACILE. INSPEXERIS.
IVLII. II. ET. LEONIS. X. PONTT. MAXX. PICTVRAE.
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT.
VIX. ANNOS. XXXVII. INTPGER. INTEGROS.
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRILIS. MDXX.
ILLE HIC EST. RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Grabschrift der Nichte des Kardinals Bibiena.

MARIAE. ANTONII. F. BIBIENAE. SPONSAE. FIVS.
QVAE. LAETOS. HYMENAEOS. MORTE. PRAEVERTIT.
ET. ANTE. NVPTIALES. PACES. VIRGO. EST. ELATA.
BALTHASSAR. TVRRINVS. PISCIEN. LEONI. X. DATAR.
ET. IOHANNES. BAPTISTA. BRANCONIVS. AQVILA. A.
CVBIC.

B. M. FX. TESTAMENTO. POSVERVNT.
CVRANTE. HIERONIMO. VAGNINO. VRBINATI.
RAPHAELI. PROPINQVO.
QVI. DOTEM. QVOQVE. HVIVS. SACELLI-
SVA. PECVNIA. AVXIT.

Die Entdeckung dieser letzteren Grabschrift auf der rechten Seite des Altars, unter welchem Rafaels Gebeine ruhen, an einem Pfeiler der Kirche, wo sie aber bis jetzt von Ex-Voto-Geschenken bedeckt und unsichtbar gewesen war, hatte bei der im Sept. zu Rom veranstalteten Nachsuchung zuerst die Gewißheit gegeben, daß hier neben dem Grabe seiner Verlobten, der Nichte des Kardinals Bernardo Divizio von Bibiena, auch dasjenige von Rafael selbst seyn müsse.

Kunstliteratur.

Description de médailles antiques grecques et romaines, avec leur degré de rareté et leur estimation; ouvrage servant de catalogue à une suite de plus de 20,000 empreintes en soufre, prises sur les pièces originales; par. T. E. Mionnet, chevalier etc. etc. Supplement. Tome VI. in 8. Paris chez l'Auteur, à la bibliothèque du Roi; et chez Deburo Frères, rue Serpente, Nro. 7. — 1833. Prix: 30 Fr.

Tombeaux de la Cathédrale de Rouen, par H. Deville, membre des sociétés des Antiquaires de Normandie etc. avec dix planches gravées. / Un vol. in 8. Rouën, chez Nicetas Periaux.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 102.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 19. December 1833.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

(Fortsetzung.)

Matthäus Böblinger von Eßlingen kam in seinen Leistungen denen der Ensinger am nächsten. Auch läßt sein Name Matthäus fast eine Verwandtschaft mit der Ensinger'schen Familie vermuthen. Auf Verlangen des Raths von Ulm kam er von Eßlingen nach Ulm und arbeitete von 1474 an an dem Baue. In der Hafnerschen Münsterbeschreibung S. 104 wird aus einer alten Chronik die Notiz mitgetheilt, daß auf einem Riß des berühmten Oelbergs im Münster die Worte stehen: „Den Oelberg hat Matheus Böblinger von Eßlingen gen Ulm geordnet, vnd hat vil Stein gehawen zu denselben Zitten, 1474 darnach vber drei Jahr war ich bestellt von meinem Herren von Ulm zu irem Kirchenbau.“ Allein ich zweifle daran, daß er den Oelberg verfertigt hat, da dieser erst 1516 aufgerichtet wurde. Von ihm mögen die eben so zarten als kühnen Ausführungen am Frauenkirchenthurm zu Eßlingen seyn.

Ulrich Steinmetzei, der mit Böblinger am Münster arbeitete, kommt in einer Hüttenrechnung von 1474 vor.

Jörg Lümdi. 1470.
Meister Veit. 1476.
Conrad Holzner. 1476.
Meister Jacob. 1481.

Nicolaus Steinmez. 1484. Ist vielleicht zugleich Bildhauer und mit dem Nicolaus Wegtmann eine und dieselbe Person gewesen? Der letzteren Kunst müßte er sich dann erst in späterer Zeit gewidmet haben.

Jörg Bröcker. 1484.

Lienhart von Amberg (sein Geburtsort?) 1490. Von dem heil. Grab ist ein Riß mit der Jahreszahl 1492 unter den Münstervisirungen, der mit dem Ehinger'schen Wappenschild versehen ist. Sollte Amberger der Verfertiger dieses Risses seyn? In einer Hüttenrechnung von 1490 kommt er mit einer Belohnung für das Hungertuch vor.

Meister Bastian. 1495.
Blasi. 1495.
Hans Renhart. 1495.
Pfilipp Awegg. 1495.
Blüstin. 1495.
Thoman Riethofer. 1495.
Lienhart Tawber. 1495.

Burcart Engelberger, ein Baumeister aus Augsburg, ein Mann, der den Ensingern gleich kam. Er heißt Kirchenmeister von Ulm. Unter ihm wurde, da man seit 1492 ein Sinken des Münsterthurms bemerkte, sehr eifrig gearbeitet. Er allein soll es gewesen seyn, der sich getraute, die für eine so schwere Last zu leicht gearbeiteten Pfeiler zu unterfangen. In den büttischen Rechnungen kommen folgende Notizen über seine Thätigkeit vor: „Nachtlon, als Maister Burcart zue dem Grund hat gelueget ein Pfund sieben Schilling sechs Heller.“ „Maister Burcart Engelberg von des Predigtstuls wegen, so er zu Augsburg vm Stain vnd Lon, davon zu machen, auß geben hat, für das alles gesambt seiner Zerung vnd Erung als er den Grund besichtiget hat, vf Frytag Palmarum bezait LXXXX Gulden X Groschen.“ Auch Zehrgelder für Reisen, welche Burcart mit seinen Gesellen machte, finden sich angemerkt. Auch kann wohl niemand anders, als er und seine Gesellen gemeint seyn, wenn es weiter heißt: „Den Stainmetzen von den zwain Pfeilern vb der Beßerer Stul den Pfeyler mit dem Predigtstul vnd die Schoßenstain oben im Gewölb außzuwechsein 111j Pfund.“ Ferner: „den fünf Stainmezgesellen so zu Augspurg an dem Predigstul gemacht hand, zur Beßerung irs Lons vnd für Zerung 111j Pfund 3 Schilling.“ Aus diesen beiden letzteren Notizen erhellt, daß er eine Anzahl Mitarbeiter zum Münsterbau von Augsburg aus mit sich genommen, daß aber auch viele Verzierungen des Predigtstuhls noch in Augsburg selbst mögen verfertigt und dann erst nach-

dam geführt worden seyn. Er wurde einst auf einer Reise nach Ulm von leichtfertigen Wegelagerern angefallen und beraubt, was der Rath von Ulm so hoch aufnahm, daß er wegen dieses Frevels bei dem schwäbischen Bunde Klage führte und ferner um sicheres Geleit für Burcart bat, da er seiner zum Bau der Pfarrkirche bedürfe. Er war noch 1504 in voller Thätigkeit, starb aber 1512; denn in einem Rathsprotocoll von Mittwoch nach Invocavit 1513 heißt es: Maister Burcart Engelbergs Wittwe soll ihre Bitte (um einen Gnadengehalt) abgeschlagen werden, aber der abgestorbenen Seele (ihres Eheherrn) zu gut wolle der Rath alljährlich in der Brüderschaft der Steinmezen einen Jahrtag halten lassen, „acht, es sey der Seele nuzer vnd ir lieber.“ So blieb nach den damaligen Zeitbegriffen die Liebe hinter dem Aberglauben zurück. Diese Härte gegen Engelbergs Wittwe stimmte mit der sonstigen Freigebigkeit gegen Engelberg nicht überein, indem man ihm außer seinem Lohn ein Geschenk von 400 Gulden und zehen Jahre hindurch einen stehenden Gehalt von 50 Gulden gegeben. Sein Grabstein hat die Inschrift: zu Gedächtnuß des viel kunstreichen Architectoren der Statt Augsburg vnd St. Ulrichs Gebäumeister auch Pfarrthurm zu Ulm vnd anderer schadhaften gezargken großen Widerbringer Burcarden Engelbergers allhier, der tod verschiden ist vf den 1. Febr. des 15. und 12. Jars Seiner vnd aller Christen Hail, Gott der Herr mitthail.“

Meister Bernhart. 1499. 1508. 1514. Wahrscheinlich nach seinem ganzen Namen Bernhart Winkler von Rosenhain, denn ein solcher kommt in Hüttenrechnungen von 1518 und 1521 als Kirchenmeister in Ulm vor. Und das war Meister Bernhart nach Engelbergs Tode. Dieser berühmte Künstler kam von Augsburg und scheint sich nur mit kurzen Unterbrechungen in Ulm bis an sein Ende aufgehalten zu haben. In der Rechnung über ein von den Frauenbauspflegern gegebenes Mahl kommen auch als Anwesende Meister Lienhart Aeltlin (s. nachher) und Meister Bernhart vor. Im Jahr 1555 glaubte man, das Gewölb oben bei den Glocken hätte Schaden gelitten; der Rath beauftragte daher Bernharten, den Schaden auszubessern, allein es schien so schwierig, bei der von oben herab drückenden Last Hand anzulegen, daß man für jetzt die Sache ruhen ließ. Auf Bernharts Betreiben wurde 1536 mit einem Meister Hans und dem Stadtwerkmeister Basti Stücklin das Münstergewölbe noch einmal untersucht, wobei sich unter ihnen eine Meinungsverschiedenheit ergab. Stücklin glaubte: „wenn man dem Gewölbe recht zu Hülfe kommen wolle, so müsse man es gar aufbrechen und ein geringeres machen, auch am Gewölb des Hochmünsters müßten Veränderungen vorgenommen werden, man soll Balken hindurchschlagen und diese mit eisernen Stangen verzapfen, auch soll man die Pfeiler untersehen.“ Meister Hans aber meinte, es könnte die Arbeit noch drei Jahre ausgesetzt bleiben. In Uebereinstimmung mit Stücklin behauptete Bernhart: „man müsse die Bogen zuerst machen, darnach das Gewölbe abheben und mit halben Steinen machen, dann sollte man die Säulen im Hochmünster unterfangen und einen Durchzug mit Balken machen.“ Allein da Bernhart auf unverweilte Handanlegen drang, so schien ihm dieß die Ungnade des Raths zugezogen zu haben. Kaum aber hatte er in Folge dieses Streits Ulm verlassen, als ihn der Rath schon wieder beherief, und zwar mit seinen Söhnen. Gleichwohl wurde mit ihm über den Schaden am Gewölbe nicht mehr verhandelt, sondern nach nochmaliger Untersuchung dieser Theil des Münsters mit Brettern verschlagen, um Unglück zu verhüten. 1542 war Bernhart noch am Leben. Sein Alter scheint durch einen ungerathenen Sohn getrübt worden zu seyn. Ein Rathsbeschluß vom 7. Jun. 1542 sagt: „Meister Hans der Prädicant von Frankfurt soll, um daß er Meister Bernhards des Stainmezen Son vf die Gassen gefordert vnd bei den Haaren vmgezogen, in einer Einung von den Einungern gestraft werden.“ Von diesen wurde aber der Prädicant freigesprochen, und Meister Bernharts Sohn mit Ruthen gestrichen.

Meister Lienhart Aeltlin von Keiheim (sein Geburtsort) stellt als Ballierer am Kirchenbau einen Revers aus, in welchem er den Frauenpflegern und dem Kirchenmeister Burcart Engelberg Gehorsam verspricht, wofür ihm, er sey krank oder gesund, wöchentlich seine ganze Lebenszeit hindurch ein Gulden rheinisch zugesagt wird. Er lebte als Altballierer des Frauenkirchenbaus noch im Jahr 1517. Am Donnerstag nach Remin. 1514 stiftete er in die Barfüßerkirche 6000 Oblaten, Donnerst. vor St. Gall. 1515 noch weitere 2000, Freitag vor St. Michael. 1516 in die Pfarrkirche 12000, Mittw. nach Matthä. 1517 vermachte er sein Oblateneisen der Frauenpflege mit der Bedingung, den Flockenbach und seine Nachkommen, so lange sie das Oblatenmachen treiben wollen, zu Oblatern anzunehmen. Es wurde ihm also bei zunehmendem Alter das Recht verliehen, die Oblaten für den Bedarf des Frauenmünsters zu verfertigen.

Meister Sigmund Taler. 1504.

Conrad Vischer. 1505. 1511. Sollte er vielleicht ein Verwandter Peter Vischers von Nürnberg, des Verfertigers von St. Sebalds Grab, seyn? Wahrscheinlich ist er ein Sohn des bei dem Jahr 1495 vorkommenden Bildhauers Conrad Vischer.

Hieronymus Bühei. 1506. 1517. Einer der ungemein hohen Pfeilerrisse des Münsters ist unterzeichnet: H. B. 1506.

Peter Clammer. 1508.

Hans Glögglin. 1508.

Meister Neydeck kommt 1508 und 1511 in Hüttenrechnungen als Vnser Vrowen Stainmözel vor.

Gregori Ruggenstein. 1508. 1518.

Peter Karrenmann. 1508. 1517.

Peter Beringer. 1515.

Erasmus Kraus. 1516.

Jörg Bosch. 1518.

Hans Keller. 1521 in einer Hüttenrechnung. In der Kirche zu Kornwestheim bei Ludwigsburg stehen die Worte: „diesen Buw hat gemacht Meister Hanß Steinmetz den man nannt von Vlm, da man zalt 1516."

Caspar Herr von Rosch (vielleicht Rorschach?), Steinmezel und Bildhauer. Er wurde, weil er unehlich war, nicht in's Bürgerrecht aufgenommen. Im Raths-Protocoll vom Mittw. nach Mart. heißt es: „dieweil Caspar Herr der Bildhower eine Bürgerin genommen, vnd er doch ein ledig Kind und nit elich, ist im abgeschlagen, das Burgerrecht anzunehmen."

Lienhart Pflaum. 1530.

Caspar Löschenbrand. 1550.

Peter Rotenfels. 1557.

Anton Huldin. 1593.

Hans Schaler. 1594.

Claus Bauhofer. 1584. Fertigte 1588 den Riß zum neuen Bau.

Hans Braun, den 1620 der Rath zur Verfertigung des Portals am Gögglinger Thor von Stuttgart kommen ließ.

2. Bildhauer, Bildschnitzer, Steinschneider und Goldschmide.

Nach dem Bericht Felix Fabers, eines Mönchs von Ulm aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, gehörten die Maler, Glaser, Kartenmaler und Bildschnitzer in die Kramerzunft, daß, wie aus den folgenden Notizen erhellt, auch Goldschmide die Bildschnitzerei und Bildhauerei trieben, beweist, daß auch die Goldschmidekunst als eine edlere Kunst betrachtet wurde.

Friz Goldschmid. 1370 als Zunftgenosse im Rath.

Claus Kaufmann, Schnitzer und Goldschmid. 1386.

Meister Chunrad der Schnitzer. Steuerrechn. v. 1388.

Claus Stocker, Bildschnitzer und Goldschmid. 1404. Er war ein Geschlechter.

Conrad Langwalters, des Goldschmids Kinder, erhalten 1400 ein Leibgeding von dem Kl. Reichenau.

Meister Hans, Bildhower. Steuerb. 1407. 1427.

Jos. Hierenloß, Schnitzer und Werkmann. 1424.

Leonhard Lieber, Schnitzer und Werkmann. 1424.

Hartmann, Bildhower. 1430. Dieser und sein Tochtermann Hans Schwigger wurden 1428 Bürger in Ulm.

Hans Mutscher, oder wie auch sonst sein Name geschrieben wird, Mutscheb, Multscher, geboren zu Reichenhofen, ein Bildhauer. Einzelne seiner Familie müssen schon früher Ulmisches Bürgerrecht gehabt haben; denn schon 1356 kommt ein Berchthold der Muntscheller als Geschworner beim Mühlenwerk, und den 7. März 1386 in einem Verkaufsbrief ein Johann Muntscheller vor. In einer Steuerrolle von 1431 heißt Hans ein Bildmacher und geschworner Werkmann. Und in dem Bürgerbuch heißt es: „anno XXVIjmo vf Sampstag nach vnsers Herren Vffarthag Empfiengen wir zu Burger Hansen Mutscher den Bildhower, Also das er fürbas by vns stüvrfrey sitzen vnd sust alle ander gebot gehorsam vnd wärtig sin sol als ander vnser Bürger vngeuärlich." Die Steuerfreiheit bewies, wie viel dem Rath an seiner Gewinnung für das Bürgerrecht gelegen war. Er hat 1433 laut einer Inschrift im Münster bei der Sacristei in der Nähe der dortigen Fenster den Kargischen Altar gebaut. Iste labor, heißt es, qui ad instanciam profidi ac circumspecti viri Conradi dicti Karg civis Ulmensis confectus est et finitus ipse a die Sti Johannis Baptistae Anno ab incarnatione dn̄i millesimo quadringentesimo tricesimo tercio. Mit kleiner Schrift steht daneben: per me Johannem Multscheren, nationis de Richenhofen, civem Ulme et manu Mea propria constructus. Wahrscheinlich hat er 1446 das künstliche hölzerne Bild des auf einem Esel reitenden Heilandes in das St. Ulrichs-Kloster zu Augsburg verfertigt. Von ihm behauptet Graf von Sternberg in der Gallerie des Grafen Truchseß von Waldburg mehrere vortreffliche Gemälde gesehen zu haben. Sollte er wirklich auch ein Maler gewesen seyn?

(Die Fortsetzung folgt.)

Neuer Kupferstich.

La sacra famiglia, gemalt von Raphael, gestochen von Anderloni. 23 Pariser Zoll 1 Linie hoch, 15 Zoll 11 Linien breit. Preis 27 Gulden 30 kr.

Die verdienstvolle Kunsthandlung Artaria und Fontaine in Mannheim hat sich gerechte Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erworben, indem sie dieses Gemälde, von dem wir zwar schon einige Nachbildungen besitzen, durch den beliebten Anderloni auf's Neue stechen ließ und zwar in einer Größe, durch welche es sich passend und würdig den großen Kupferstichen von Madonna del Sisto, der Darbringung im Tempel u. A. anreihet.

Ob das Original unseres Kupferstiches, welches mit dem in der Bridgewater oder Stafford Gallery in London

unter dem Namen Madonna del paſseggio vorkommenden Gemälde wohl eines und daſſelbe iſt, von Raphael wirklich ſelbſt ausgeführt oder nur von ihm entworfen und von Penni, dem Fattore, ausgeführt wurde, wie Hr. Paſſavant in ſeiner Kunſtreiſe durch England und Belgien behauptet, vermögen wir hier nicht zu entſcheiden; da bei dem von Hrn. Paſſavant mit Recht gerügten Mangel an Feinheit und Grazie des Ausdrucks in dem Kopfe der Maria und in dem des Johannes, doch wieder ſo viel Hohes und Himmliſches in denſelben liegt, daß die Hand Raphaels in ihnen nicht zu verkennen iſt. Auch ſcheint Anderloni die Werke Raphaels ſo ſtudirt, und die Kunſt, ſie in ihrer Vorzüglichkeit wiederzugeben, ſich ſo eigen gemacht zu haben, daß wir durch den vor uns liegenden Kupferſtich gewigt gemacht werden könnten, deſſen Original für eins der ausgeführteſten Gemälde Raphaels zu halten.

Maria, in einer ſchönen Landſchaft, vorwärts geneigt ſtehend, legt ihre linke Hand auf die Schulter des, an ihr linkes Knie ſich anlehnenden Chriſtuskknaben, ihre rechte Hand legt ſie auf den Kopf des kleinen Johannes. Unausſprechlich ſchön iſt der Ausdruck in den Köpfen der beiden Knaben. Jenes innige, ganz nahe einander in die unſchuldigen offenen Augen blicken von Kindern, die einander recht lieben, konnte nur Raphael darzuſtellen wagen, und nur ihm konnte dieſes darzuſtellen ſo gelingen, wie wir es auf unſerem Blatte durch den ausgezeichneten Kupferſtecher wiedergegeben ſehen. Man wird nicht ſatt, die beiden holden Knaben zu betrachten. Sie ſcheinen 6 oder 7 Jahre alt zu ſeon; ein Alter, wo die ſchönen jugendlichen Formen der Knaben ſich zu entwickeln anfangen.

Chriſtus iſt ganz unbekleidet, der kleine Johannes aber hat ein Lammfell übergeworfen und umgürtet, doch ſo, daß die ganze rechte, dem Beſchauer zugewendete Seite entblößt erſcheint. Ueber einem Strauchwerk ſieht man den Kopf des ſich entfernenden greiſen Joſephs. Ein höchſt ausdrucksvoller und ſchöner Kopf.

Dieſe Arbeit Anderlonis möchten wir allen bisher von ihm erſchienenen vorziehen. Der Ausdruck der Köpfe iſt vorzüglich wiedergegeben, die ſchönen nackten Körper der Knaben ſind ſehr gut gezeichnet und modellirt und völlig im Geiſte der Arbeit Raphaels behandelt. Die ſchönen Hände und Füße ſind äußerſt fleißig und zugleich warm und farbig ausgeführt. Die großen Maſſen der Gewandung der Jungfrau ſind zweckmäßig und mit breiten Taillen gearbeitet, ohne den geringſten Metallglanz bemerken zu laſſen; ebenſo vorzüglich iſt die einfache und doch ausführliche Behandlung des weißen Schleiers. Die Landſchaft iſt mit großer Meiſterſchaft von dem Kupferſtecher recht praktiſch angelegt und bei der Ausführung in dem dunklen Ton gehalten, welcher allen Raphaelſchen Bildern jene feierliche Stille verleiht, wodurch die ganze Natur die Gegenwart des Gottesſohnes zu fühlen und zu verkünden ſcheint.

Dieſes ſchöne Blatt, welches Seiner Durchlaucht dem Fürſten von Fürſtenberg, einem hohen Gönner der Kunſt, von der Verlagshandlung gewidmet iſt, iſt am erſten November ausgegeben worden und wird gewiß die höchſten Erwartungen der zahlreichen Subſcribenten übertreffen.

Lauter.

Neuere Monumente.

Die auf dem Baſtillenplatze in Paris zu errichtende Freiheitsſäule wird 47 Mètres 56 Centimètres hoch, alſo faſt 4 Mètres höher als die Vendome-Säule werden. Die letztere iſt bekanntlich von Stein und mit bronzenen Basreliefs bedeckt. die ſich an ihr hinaufwinden; die Freiheitsſäule wird dagegen ganz aus Bronze beſtehen, und inwendig ſoll eine Treppe aus Gußeiſen in ihr hinaufführen. Das Gewicht wird 150,000 Kilogramme betragen, der Durchmeſſer 3 Mètres 70 Centimètres, wie bei der Vendomeſäule. Auf der Spitze wird ein die Freiheit vorſtellender gefläugelter Genius mit einer zerbrochenen Kette in der einen, und mit einer Fackel in der andern Hand ſtehen. Die Namen der gefallenen Freiheitshelden werden in den Schaft der Säule eingegraben.

Für den Sockel des zu Ehren Corneilles in Rouen zu errichtenden Monuments ſind ungeheure Felsblöcke, deren einzelne ein Gewicht von 150,000 Kilogrammen haben, in den Granitgruben von S. Sever ausgebrochen worden.

Die Gemeinde zu Laeken in Belgien läßt auf ihrem Kirchhof dem General Belliard ein Denkmal errichten. Einfach wird es die Inſchrift führen: Dem Andenken des General Belliard die Gemeinde von Laeken.

Im Saal der Marſchälle in den Tuilerien ſind im Sept. die Büſten der berühmteſten franzöſiſchen Generale aufgeſtellt worden.

Dem verſtorbenen Jenneval, Dichter der Brabançonne, iſt am 23. Sept. auf dem Märtyrerplatz zu Brüſſel ein Büſte als Denkmal geſetzt worden.

Am 18. Oktober iſt der zu Ehren der in Rußland gefallenen Bayern errichtete Obelisk in München feierlich enthüllt worden.

Die Büſtsäule Racines hat man am 29. Sept. in La Ferté-Milon, ſeinem Geburtsorte, einem Städtchen im Aisne-Departement, aufgeſtellt. Sie iſt ein Werk des Bildhauers David in Paris.

Die Statue Napoleons von Roland, welche ehemals den Sitzungsſaal des franzöſiſchen Inſtituts zierte, unter der Reſtauration aber in das Muſée des Petits-Auguſtins gebracht worden war, iſt von Hrn. Lebas, Mitglied des Inſtituts, zurückgefordert worden. Der Miniſter der öffentlichen Arbeiten hat Befehl ertheilt, ſie zurückzugeben, und bald wird dieſelbe in dem an den Sitzungsſaal angränzenden Saal der Minerva aufgeſtellt ſeon. Roland hat mit dieſem Werk den zehnjährigen plaſtiſchen Preis davon getragen; es iſt von weißem Marmor, 7' hoch, und ſtellt den Kaiſer im Herrſcherſchlafrocke dar. Die eine Hand hält das Scepter, die Andere nimmt Kränze und Ehrenzeichen vom Altar, an welchem in Relief die Figur der Minerva geſehen wird.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 103.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 24. Dezember 1833.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

(Fortsetzung.)

Meister Hellriegel, Bildhauer. 1434.

Meister Peter, Bildhauer, 1434. Unter den Malern kommt zwar ein Peter Acker vor, dieser ist es aber nicht, sondern wahrscheinlich der um diese Zeit in dem Bürgerbuch vorkommende Peter von Ast, Bildhauer von Metz.

Chunrad Gebhard, Bildhauer. 1442.

Hans Bildhower. 1442. Vermuthlich hieß er Dußmann, denn ein Hans Dußmann, Bildhauer, kommt in diesem Jahre im Bürgerbuch vor.

Hieronimus Kaltschmid, Bildhauer. 1443. 1449.

Claus Goldschmid und Schulzer aus Nürnberg. 1434. In einem Verzeichniß städtischer Ausgaben während des Aufenthalts K. Sigismunds in Ulm im J. 1434 heißt es: „Clausen Goldschmid von dem, was er an des Kaisers Kopf, der im geschenkt ist, verdient hat, jj Gulden jjj Schilling vj Heller.“

Jörg Steinlein, Bildhauer. 1455.

Jörg Stamm, Bildhauer. 1460. Wahrscheinlich derselbe. Im Jahr 1461 kommt ein Bildhauer Jörg Stain vor, mit dem gleichen Namen. 1473. 1485. 1490. 1492. Auch er und sein Weib gaben ihr Scherflein zum Münsterbau. In einem Verzeichniß verkaufter Gegenstände von 1491 heißt es: „von Jörg Bildhowers Rock“, und 1498 „von Jörgen Bildhowers Weibs Rock.“

Michel Bildhauer. 1469. 1476. 1481. 1484.

Vögelin der Holzschnitzer wurde nach einer Hüttenrechnung von 1481 wegen Spielens gestraft.

Peter Schwarzenbach, Bildhower und Goldschläger. 1473 heißt es: „wir habend geben dem Peter Schwarzenbach zeben Mark vnd acht Lot Silbers zue dem Creuz so er machen sol vnßer Frowen vff fritag nach Reminiscere.

Paulin, Bildhauer. 1473. Eine und dieselbe Person mit Paulin dem Steinmetzel?

Michel Echter, Bildhauer. 1495.

Conrad Wischer, Bildhauer. 1495. S. oben unter den Steinmetzen.

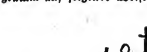
Nikolaus Wöckmann, Bildhauer, auch oft schlechtweg Meister Nicolaus. Kommt in einer Hüttenrechn. v. 1498 zum erstenmal, und von 1506 — 1526 sehr häufig vor. In seinen spätern Jahren findet man ihn in der Malerbrüderschaft mit der Bezeichnung: der Alte. Es gab also noch einen zweiten Bildhauer Wöckmann.

Jörg Aberer, Bildhower und Goldschmid. 1498. In Hüttenrechn. heißt es von ihm: „hat einen heiligen Martin von zwelf Mark vnd ein Loth schwer gemacht, vnd ist im die Mark mit zwölf Gulden bezalt worden, hat betragen 143 Gulden, 1 Ort.“ Ferner: „ihm lauter Silber geantwurt für dreizehn Gulden sechs Schilling an einem Sant Vincentzen, so er machen werdt 1501, item ihm an obgenantem Sant Vincentzen 27 Gulden 3 Ort, ferner ihm daran 30 Gulden an Gold.“ Von ihm wurde auch das große Agnus Dei von Silber in einem zierlich durchbrochenen Tabernakel und das silberne Marienbild verfertigt, das die Kraftische Familie hatte machen lassen.

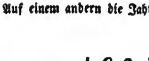
Georg Syrlin, Vater und Sohn, die berühmtesten Bildhauer Ulms, die sich im ganzen südlichen Deutschland durch ihre Arbeiten einen großen Ruf erwarben. Leider stehen uns auch über ihre Künstler-Laufbahn nur fragmentarische Notizen zu Gebot. Sie stammen eigentlich nicht von Ulm, sondern von Söflingen ab. Dieß beweisen folgende Zusammenstellungen aus dem Bürgerbuch. Dort heißt es 1413: Heinz Syrlin von Söflingen, 1427 und 1430 Hainz Sirlin Zimmermann, Bürger zu Ulm. 1441. Ludwig Syrlin 1442. Hans und Hainz Sirlin 1447. Ein Schreiner Hans Syrlin lebte nach Hüttenrechnungen zu Ende des 15. Jahrhunderts. Hainz war wahrscheinlich Georg Syrlins des Alten Vater, und

es scheinen seit Hainz dem Zimmermann Kunstfertigkeiten in dieser Familie einheimisch gewesen zu seyn.

Georg Syrlin nennt sich Schreiner und Bildschnitzer in einem Verdingbrief von 1474, nach welchem er einen Altar „von Aichen, Tannen, Felben von Aulbern (?) Holz“ zu machen hatte. Auch die Chroniken von Ulm nennen ihn vielfältig Schreiner, ein Handwerk, das er noch lange neben der Bildschnitzerei getrieben hat. Bürger von Ulm heißt er in einem Kirchstuhlaccord von 1469. Auf dem Riß zu einem zierlich ausgehauenen Tabernakel steht die Jahreszahl 1479 mit einem Monogramm auf folgende Weise verbunden:



Auf einem andern die Jahreszahl



auf der Seite an dem Oelberg das Monogramm

Ob alle diese drei Monogramme für Georg Syrlin in Anspruch zu nehmen sind, lasse ich dahingestellt. Von folgenden Werken ist es unentschieden, ob sie alle von ihm oder seinem gleichnamigen Sohne sind.

1421. Der Brunnen auf dem Weinhof.

1468. Die schön geschnitzten Kirchenstühle im Chor des Frauenmünsters hinter dem vorderen Altar.

1469. Der Kirchenstuhl rechter Hand, womit er nach den Hüttenalten binnen fünf Jahren fertig geworden ist. An dem einen Stuhl stehen die Worte: Georgius Syrlin incipit hoc opus 1469. Und oben an der Wand stehen die Worte: Yörg Syrlin 1471 complevit hoc opus. Solcher geschmackvoll ausgeschnitzten Stühle waren es 91, für deren jeden er nach einem von den Kirchenpflegern Marx Kraft dem Jüngern, Conrad Bitterlin und Peter Riethmann mit ihm abgeschlossenen Accord die Summe von 13 Gulden erhielt. Das Holz mußte ihm dazu gegeben und auf den Platz geliefert werden. Von ihm selbst sollen außer dem vorderen Altar im Chor des Münsters überhaupt die schönsten Altäre, so wie das vortreffliche Bild des Erlösers auf dem Hauptportal seyn. Von einem der Altäre hat man unter den Münsterpfeilern einen sehr genauen Riß, auf welchem unten in dem für das Altargemälde gelassenen leeren Raum die Worte: joerg sirlin 1496 mit dem Monogramm

und unterhalb der Jahreszahl das Monogramm

zu lesen sind. Oberhalb steht zwar der Name Kryeg, allein es ist dieß kein Künstlername. Andere Schnitzereien, die ganz in Syrlins Geist ausgeführt sind, haben das Monogramm:

Der alte Syrlin scheint nach der Verfertigung der Kirchenstühle und nach einer fast fünfzigjährigen Künstlerlaufbahn sich nicht mehr viel mit der Kunst befaßt zu haben. Sein späteres Alter wurde durch Armuth verkümmert. Wollaib versichert in seiner Chronik: er habe Alters halber und weil er keinen Pfenning mehr zur Einbuße gehabt, bei dem Rath in Ulm um einen Gnadengehalt oder ein Leibgeding angesucht, nachdem ihm aber solches abgeschlagen worden, sey er aus Verdruß hinweggegangen und im Hospital zu Wieu gestorben.

Seinem Sohne Georg gehören folgende Arbeiten zu:

1469. Sehr schöne Bilder im Chor.

1477. Das nach Wollaibs Zeugniß um diese Zeit vollendete Sacramenthäuschen im Chor. Es besteht in einem 4 Schuh, 8 Zoll breiten, innen gewölbten, 9 Schuh hohen Kasten mit eisernen und vergoldeten Gitterthüren, kleinen schön ausgehauenen und auf den Lehnen mit Bildchen gezierten Treppen. Die Pyramide oberhalb des Kastens hat Bilder, welche Syrlin aus Holz geschnitzt hat, und steinerne Säulen, angeblich aus gegossenen Steinen. Das Ganze ist 90 Werkschuh hoch. Als 1473 der Kaiser nach Ulm kam, mußte seine kunstfertige Hand den Kaiserstuhl helfen zieren; denn in einer Hüttenrechnung v. d. J. heißt es: „vm Bilder zu des Kayfers Stul von Jörgen Sürlin.“

1470. Der Taufstein mit den Patriarchen, Propheten und Königen, und einem symbolisch auf des Christen Muth deutenden Löwenfuß (S. Münters Sinnbilder der Christen). Er ist in drei steinernen Säulen gefaßt, und hat acht Brustbilder mit biblischen Stellen, die sich auf das Sakrament der Taufe beziehen, nebst den

Wappen des römischen Königs und der sieben Churfürsten. Fälschlich schreiben einige diesen Taufstein dem älteren Syrlin zu und lassen ihn schon 1450 verfertigt werden.

1474. Eine schöne Altartafel und die Bilder zu dem Oelberg. Andere setzen sowohl diesen als die Bilder in das Jahr 1516. Wir wollen es Syrlin gönnen, daß er im Jahr 1534 nicht mehr gelebt hat; da hätte er sehen müssen, wie seine Bilder mit dem Oelberg aus dem Münster am Montag nach Ostern herausgethan wurden, weil, wie sich das Rathsprotocoll ausdrückt, „so vile Leute davor gekniet, Lichter angezündet vnd dergleichen Handlungen getriben haben.“ Wie ganz andere Dinge hätte man damals zu thun gehabt, als sich an unschuldigen Bildern zu vergreifen.

1482. Der große Fischkasten.

1484. Eine Anzahl Stühle im Chor. An dem zur Linken des Hochaltars stehenden lesen wir die Worte: Georgii Sürlin junior. opus completum 1484. An diesen Stühlen muß er übrigens noch später gearbeitet haben, denn eine Inschrift an den Wandstühlen unter seiner Büste sagt: Sirlin artificis nomen extolle quia velix figuris deificis pinxit qui domum Ecclesiae 1496. Aus dem Worte pinxit könnte man schließen wollen, er wäre eher Maler als Bildhauer gewesen. Man findet ihn aber sonst als Maler nie.

1496 verfertigte er den schönen Hochaltar in Blaubeuren. Man erzählt sich: die Mönche sollen ihn nach Verfertigung des Altars gefragt haben: ob er sich getraue, einen noch schönern zu verfertigen? Und als er solches bejaht, hätten sie ihm die Augen ausgestochen. Dennoch soll er noch sein eigenes Bild geschnitzt und dem Altar beigegeben haben. Das Letztere ist wahr, das Erste aber leere, übrigens vielfach verbreitete Sage.

1498. Ein Hochaltar in der Kirche zu Reutti ob der Donau. Eine vortreffliche Arbeit. Sie stellt den Tod der Maria vor, auf den Thüren die Verkündigung und Geburt Christi. Die Jahreszahl 1512 am Fuß des Hochbildes beweist, daß die dort angebrachten Brustbilder der heiligen Dominicus, Nicolaus, Agatha, Andreas, Petrus und Paulus jünger sind. Oben auf dem Kasten steht die auf Syrlin passende Jahreszahl 1498. (1498)

1505. Die Stühle neben der Neithart'schen Kapelle. Auch hat er sich um diese Zeit mit der Verschönerung älterer Kunstwerke abgegeben. In einer Hüttenrechnung v. 1505 heißt es: „Maister Jörg Sewrlin vm ainen Bogen den zu den Zwölfboten 8 Gulden.“ Auch sonst dot er zu allen Dienstleistungen im Münster die Hand. So heißt es 1508: „Sewrlin von dem Grab vf vnd abzesetzen.“ 1511: „Jergen Sürlin von einem Grab vfzesetzen.“

(Die Fortsetzung folgt.)

Literatur der Alterthümer.

Beschreibung römischer und deutscher Alterthümer in dem Gebiete der Provinz Rheinhessen zu Tage gefördert durch Dr. Joseph Emelein Mainz. Mit 34 lithographirten Tafeln und 493 Abbildungen. Zweite Ausgabe. Mainz 1833, bei C. G. Kunze, Buchhändler. Quersolio. S. 84.

Aus seiner Privatsammlung von Alterthümern, welche die Zahl 1000 weit übersteigen soll, hat der Verfasser die merkwürdigsten abbilden lassen und im voranstehenden Texte erläutert. Wenige Figuren zwar sind es, welcher besitzt; um desto mehr aber Geräthschaften, Werkzeuge, Waffen u. dergl., sämmtlich in und um Mainz, namentlich bei Kastell und Alzey gefunden. Die meisten dieser Antiquitäten sind römischen Ursprungs, doch auch diese zum Theil auf demselben Boden gefertigt, in welchem sie begraben waren; wie der Verf. S. 6 von Gefäßen in terra sigillata zeigt. Man entdeckte nämlich bei Saarbrücken, Weisenau und Kastell bei Mainz Töpferwerkstätten, in welchen viele Gefäße von terra sigillata (meist Bruchstücke) vorfindlich waren; namentlich ein großes Gefäß, das nach unten ganz zusammengedrückt und zum häuslichen Gebrauche nicht dienlich war; offenbar, meint der Verf., liege am Tage, daß dieser Krumpf (Napf) am Rheine verfertigt worden, denn er habe sich in der Topffabrik befunden, und man würde ein mißrathenes Gefäß, das zu nichts dienen konnte, keineswegs die weite Reise aus Italien nach Deutschland, wo es keinen Käufer gefunden hätte, haben machen lassen. Ferner besitzt Hr. Dr. Emele mehrere Gefäße von gewöhnlicher Thonerde, worauf dieselben Namen eingedrückt sind wie auf einigen von terra sigillata. Nehme man aber an, wie man doch thue, daß diese Gefäße von gewöhnlicher Töpfererde in hiesigen Gegenden verfertigt worden, so müsse dieß auch der Fall bei den Gefäßen von terra sigillata gewesen seyn. — Dazu kommt noch welter, daß nach S. 76 unter den Töpfernamen offenbar celtische, und auch celtische Schriftzüge sind; es finden sich Camulixus, Marian, Unissalo, Leriscus, Dacoma, Macono, Sitalo, Meddus, Tereus (wofür auch Tertius, wie für Marian-Martial gelesen wird); die Schriftzüge erklärte Professor Mone in Heidelberg für celtische Runen.

Als deutsche Alterthümer dürften vielleicht folgende zwei zu beachten seyn. Bei Alzey fand man im Jahr 1823 eine bronzene Schnalle, die der Verf. in der Abbildung gibt. Sie bildete ein längliches Dreieck. Die unterste Ecke stellt einen alten Kopf vor, mit einer fest anschließenden Mütze bedeckt, auf welcher als Helmbusch, in dreifacher Abtheilung, etwas der Mistelpflanze, wie der Verf. bemerkt, oder der Lilie, wie Mone beisetzt,

Aehnliches hervorragt. Die Mistel war den Celten das Symbol der Ewigkeit; hiernach stellte der Kopf die Personifikation der Unendlichkeit dar. — Ein zweites, ein geschlechtsloses Götzenbild von Blei, ebendaselbst aufgefunden, ist sicherlich, worin auch Mone übereinstimmt, der die vorbezeichnete Schnalle lieber dem Mittelalter zuweist, seiner Form, Kopfbedeckung und Bewaffnung nach nicht römischen sondern gallischen Ursprungs. Der Kopf ist mit einer enganschließenden Mütze, welche nach dem Gesichte hin zu einem Dreieck ausgeschnitten ist, bedeckt, an deren beiden Seiten sowohl, als auch oben zu der Mitte hervorragende Enden sich befinden, welche vielleicht den Viscus (Mistel) bezeichnen sollen. Das Gesicht ältlich, mit starkem Barthaar. In der Linken ein Schild, demjenigen ähnlich, welchen die Gebrüder Alcis auf dem von Prof. Müller in Copenhagen beschriebenen Tondern'schen Horn haben; in dem rechten Arm, welcher rund umgebogen ist, hatte er wahrscheinlich einen Spieß. Der Körper ist ohne Verhältniß und hat viel Aehnlichkeit mit den Figuren der Gebrüder Alcis. Am Bauche geht nach hinten zu ein Fischschwanz mit Schuppen bedeckt.

Es finden sich in dem Buche genaue Anweisungen über Prüfung der Aechtheit und über Reinigung von Alterthümern.

Der Verf. meint, daß in den spätern Zeiten der Römer die Beraubung von Gräbern häufiger stattgefunden habe. In den meisten Gräbern und Brandgruben fand er stets die schönsten Gefäße zerschlagen; die schlechteren hingegen, Thränenkrüglein, schlechte Schüsseln u. s. w. unversehrt. Die besseren Gefäße sind nicht etwa durch die Länge der Zeit zersprungen oder durch die Schwere des Bodens zerdrückt, sonst müßte dieß bei den minder gut gebrannten, geringen Gefäßen eher der Fall gewesen seyn; eben so wenig sind sie von den Tagelöhnern zerstochen oder zerhauen worden, denn der Bruch war alt, und die Stücke lagen in der Brandgrube oder in dem Grabe zerstreut, und selten konnte man aus den Bruchstücken ein Ganzes zusammensetzen, weil von größeren Gefäßen aus terra sigillata, von Schüsseln, Gläsern u. s. w. nur der dritte, vierte Theil oder die Hälfte, nach dem genauesten und sorgfältigsten Suchen zu finden war. Der Verfasser fand große Gefäße von terra sigillata, wo auf der einen oder auch mehreren Seiten Stücke mit Fleiß herausgeschlagen waren, die man nicht fand und die einst, so meint er, von den Anverwandten des Begrabenen entweder nach Hause genommen, oder weggeworfen wurden. Durch dieß Zerschlagen, heißt es, wurde der Werth solcher Gefäße vernichtet und den Dieben die Lust benommen, die Gräber zu entweihen. Was den Verf. in dieser Meinung bestärkt, ist, daß schöne Gefäße, welche er unzerbrochen fand, in einer Tiefe von 6 — 7 Schuh gelegen sind, wodurch ihre Erhaltung gesichert war. Andere Gräber, worin ganze Gefäße befindlich waren, sind mit einer zwei Schuh dicken Lage von Kalksteinen und Ziegelstücken bedeckt gewesen, und es kostete viele Mühe und Behutsamkeit, die darunter verborgenen Sachen ganz herauszubringen (S. 14. 15.)' — Diese Erklärung hätte viel Wahrscheinlichkeit für sich, wenn sie nicht eigentlich die Entweihung und Zerstörung der Gräber von den Dieben auf Verwandte, von den Feinden auf die Freunde der Todten übertrüge. Auch ist zu bedenken, daß die Diebe nicht nach den Gefäßen, sondern nach den edlen Metallen in den Gräbern spürten, die sie am ehesten in den kostbaren Gefäßen verborgen denken mochten und daher diese zerschlugen, während sie die aus schlechterem Stoffe schlecht gebrannten unversehrt ließen.

E. Gr.

Plastik und Bildhauer.

Die dänische Korvette „Galathea", geführt von Kapitän Krieger, die am 13. Sept., mit den Arbeiten Thorwaldsens für die Frauenkirche und das Christiansburger Schloß zu Copenhagen am Bord, ausgesegelt war, ist am 29. Sept. auf der Rhede von Copenhagen angekommen. Außer den Marmorstatuen (Christus für die Frauenkirche, einem Taufengel, Mars und Amor, Merkur, einem liegenden und einem aufrecht stehenden Ganymed) befinden sich darunter viele marmorne Basreliefs, mehrere Marmorbüsten, und von Stücken, die nicht in Marmor ausgeführt sind, eine große Anzahl.

Den jungen Bildhauer Desprez ist von Hrn. Thiers der Auftrag geworden, den Mosés des M. Angelo in der Kirche St. Pietro in Vincoli zu Rom für die Kunstsammlung im Louvre zu copiren. Derselbe hat die Ausführung der Statue des Generals Foy übernommen, welche nebst denen von Bailly, Mirabeau und Casimir Périer in der franz. Deputirtenkammer aufgestellt werden soll.

Der Bildhauer Louis Ruvra in Valenciennes hat für seine Vaterstadt die Büste des berühmten Chronisten Froissard modellirt.

Der König von Schweden hat von dem Kaiser von Rußland eine große von Gußeisen verfertigte Vase zum Geschenke erhalten, welche in der Alexandrowskischen Fabrik nach der prächtigen in der Villa Hadriana entdeckten Hydriavase modellirt worden ist; sie ist in dem königl. Museum zu Stockholm aufgestellt worden.

Kunstliteratur.

L'Annuaire des Artistes pour l'année 1833, par M. Guyot de Fère. Paris, chez l'auteur, rue Saintonge, n. 29, au Marais. Prix 4 Fr. 50 C.

Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger bis jetzt unbekannt und unerklärt gebliebenen. Von Köhler. Mit einer Kupfertafel. St. Petersburg, 1833. In Royal-Quart.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 104.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 26. December 1833.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

(Fortsetzung.)

1510. Der hölzerne Deckel an der Kanzel, der eine mit einer Treppe versehene Kanzel vorstellt. An der oberen Kanzel lesen wir den Namen Johannes Sürlin. Schwerlich ist dieß ein zweiter Taufname unseres Jörgs, sondern wahrscheinlich ein Sohn von ihm. Wenigstens wird in einer Hüttenrechnung von 1517 eines Sohns von ihm in Verbindung mit dem Maler Märklin und dem Steinmetzen Karrenmann erwähnt.

1512. Die Chorstühle mit den Bildern der Propheten in der Kirche zu Geißlingen.

1511. Chorgestühl in der Kirche des Klosters Ochsenhausen. Seidlers Annal. Biberac.

1516. Vermuthlich die Bilder für den Oelberg, die man irrigerweise dem Bildhauer Mühlen zugeschrieben.

1521. Ein Stuhl neben der Neithart'schen Kapelle.

Von ihm soll auch ein Altar in dem Wengenkloster zu Ulm, einer im Kloster Zwifalten und nach Andern von ihm und nicht von seinem Vater das Christusbild auf dem Hauptportal des Münsters seyn. Besonders rühmt ein längst verstorbener Ulmischer Kunstfreund einen Altar, den er in dem Archivgebäude zu Ulm gesehen habe und dessen Schnitzereien von Syrlins Hand gewesen seyen. Die Bilder seyen gewesen: die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Schooß; ihr gegenüber die heilige Anna, welche dem Kinde einen Apfel bietet. Hinter ihnen stehen die Weisen aus Morgenland. Der Hintergrund und die Mäntel der beiden Frauen seyen schon vergoldet gewesen. Von seinem Lebensende wissen wir nichts.

Georg Sailer, Bildhauer. 1507.

Michel Erhart, Bildhauer. 1508. Wahrscheinlich der Meister Michel, der die Juden zu dem Oelberg verfertigte, die erst später als Zugabe zu demselben kamen. Das Rathsprotokoll vom Freit. nach Trium Regum 1516 sagt: „Den Gatter (die Umzäunung) um den Oelberg soll man desto weiter richten, ob man mit der Zeit Juden darein setzen wölt, daß man Plaz dazue hette.“

Ein Protokoll von Freit. nach Margarethä 1516 sagt zwar: „Der Oelberg sol nach der geschnittenen Visirung gemacht werden, wie die mit den Juden anzeigt,“ allein dieß ist wohl nur von der Beachtung des Raumverhältnisses bei der Aufsetzung des 1516 bereits fertigen Oelbergs zu verstehen. 1517 war Meister Michel mit seinen Bildern fertig, nach einem Protokoll von 1517 wurden vier Rathsherrn beauftragt, „Meister Michels Bild, die Juden am Oelberg, zu besehen und darüber zu berichten.“

Melchior Löschenbrand, Bildhauer. 1508.

Matthäus Greif, Bildhauer und Goldschmid. 1508 accordirt mit ihm die Frauenpflege über die Verfertigung eines silbernen Christusbilds von 16 Mark Silbers, und gibt ihm 12 Gulden für eine Mark.

Peter Auer, Bildhauer. 1508. 1517 — 1535. An der Münsterorgel liest man neben einem sitzenden eine Fahne haltenden Kind auf der einen Seite der Fahne die Jahreszahl 1552, und auf der andern das Monogramm

Ist dieß Peter Auers Monogramm? In den Hüttenrechnungen heißt er schlechtweg Peter Bildhauer.

Meister Mühlen, Bildhauer. 1516. Sicherlich ist er nur der Urheber der zu dem Oelberg bestimmten Visirungen. Die Baugeschichte dieses in seiner Art einzigen Kunstwerks liegt überhaupt noch sehr im Dunkeln.

Wolf.
Bernhardt Schmid. } Goldschläger und Bildhauer. 1518.
Daniel Roth.
Hans Kastner.
Jörg Scheuch. } 1519. Goldschmide
Ulrich Roth, ein Geschlechter } und Bildhauer.

Daniel der Bildhauer. 1521. In einer Protestation des Dominicanerpriors Ulrich Kölle vom 15. Aug. 1521 gegen den Rath von Ulm wegen Besteurung des Klosters als Zeuge: Daniel Mouch, Bildhower, Bürger zu Ulm. In den Bürgerbüchern von 1511 und 1529 und folgg. kommen die Namen Daniel Mouch, Möch und Moch vor. Das Fragment eines Artikelbuchs der Maurerbruderschaft sagt: „die Tafel vf Franciscusaltar zu den Barfüßern wurde von der Maurerbrüderschaft zu schneiden bedungen dem erbern Maister Daniel Moch Bildhower ze Ulm um 36 Gulden für das Corpus und die Bilder darin. Im Jar 1510."

Barthelsmäus Schnizer. Ohne Anführung des Jahrs unter den Wohlthätern des Wengenklosters.

Peter Weickmann
Melchior Mösch
Hans Beck
} 1526. Goldschmide und Bildhauer.

Claus Brigel. Stein- und Siegelschneider. In einem Protokoll vom 18. Jul. 1541 heißt es: „Claus Brigel dem Stein und Sigelschneider soll gelagt werden, daß ihm vergönnt sey, allerlei Wappen und Zeichen in Stain oder meß zu schneiden, doch soll er sich des Sigel und Zeichenschneidens in silber endtlich enthalten und dem goltschmithandtwerk hiedtalls kein Eintrag thun."

Hans Amman, Bildschnizer. 1597.

Sigmund Heschler, Bildschnizler. Von ihm ist die Kanzel der heil. Geistkirche zu Ulm. 1610 das Schnizwerk an der Orgel in der neuen Kirche. Füßli's Künstl. Lex. Sein Sohn David verfertigte schöne Arbeiten aus Elfenbein. Eine solche, die ihm 500 Gulden eintrug, schickte er nach Hamburg.

Johann Ulrich Hürdter, eigentlich aus Zürch oder Schaffhausen. Er lernte bei David Heschler. 1683 treffliche Arbeiten von ganz und halb erhabenen Figuren, aus Elfenbein. Er hat auch in Ulm selbst gearbeitet, und 1667 die von den Bilderstürmern 1535 verstümmelten Arbeiten der beiden Sprlin wieder ausgebessert.

3. Die Maler.

Was die Maler Ulms betrift, so hat das Kunstblatt von 1830 in den Nummern 64 — 67 aus Wepermanns Beiträgen zur Geschichte der Kunst und Künstler in Ulm eine Zusammenstellung derselben gegeben, welche mir nur noch einige Berichtigungen und Ergänzungen übrig läßt.

B. Wurus, Maler. Seines Hauses in Ulm wird in einer Urkunde von 1370 erwähnt.

Rudolf Schaggan, nicht, wie ihn das Kunstblatt 1830, Nr. 64 nennt, Schappans. Er verkauft an St. Georgenk. 1385 mit seiner Ehewirthin Catharina an die Baltringer'sche Messe im Franenmünster einen Zins von 1 Pfund für 10. Seiner erwähnt auch eine Urk. des Findelhauses von 1386.

Hans Beham mußte wegen unordentlichen Wandels 1599 dem Rath in einer Urfehde versprechen, zwölf Meilen Wegs von der Stadt entfernt zu bleiben, oder als einer, dem sein Leben mit Urthel und Recht abgesagt sey, in Schilden und Banden zu bleiben.

Meister Ulrich der Maler unterschreibt sich in der eben genannten Urfehde als Bürge für Meister Beham.

Meister Lucas. 1412. Sein Vater war ein Goldschläger und hieß Hans. Diese Familie scheint demnach noch keinen bleibenden Familiennamen gehabt zu haben. Sein Vater mit seiner Ehewirthin Adelheid verkaufen nach einer Frauenmünsterurk. Samstag vor Oculi 1412 ihr Haus. Als Bürge unterschreibt sich der Sohn Lucas der Maler. Die Familie muß unter die Begüterten gehört haben. Unter den Schwien'schen Urk. in Gabelcovers Sammelbuch (Mse. in der königl. öffentl. Bibliothek zu Stuttgart) befindet sich eine Urkunde von ihm, in welcher Lucas mit seiner Hausfrau Anna dem ehrbaren Mann Berchtold Aelchingen, seinem Schwestersohn die Hälfte aller seiner Güter zu Epfingen und Rußberg verkauft. Er nennt sich Bürger zu Ulm. Seiner erwähnen noch die Jahre 1416. 17.

Maister Martin. Ob d. j. Martin Schön, Vater oder Sohn, oder Martin Vischer ist (s. Kunstbl. 1830, S. 260), lasse ich dahin gestellt. In einer Rechnung von 1426 heißt es: „Maister Martin vm Schild vnd Wappen gen Veldkirch ze machen geben ain Gulden." Wahrscheinlich ist er auch der Meister des jüngsten Gerichts, das nach dem Testament der Margaretha Haidin, einer reichen Krämerin in Ulm, für die Allerheiligenkirche in Ulm gemalt wurde. Im Jahr 1433 malte er mit den Malern Nopser und Wilhelm für die bevorstehende Anwesenheit K. Sigismunds in Ulm einen Thronhimmel mit Vergoldungen. In den Rechnungen von d. J. heißt es: „Meister Martin Maler, Nopser vnd Herrn Wilhalmen von des Kaisers Kammer und der Himmelthen ze malen vnd ze gulden funfzehn Gulden."

Meister Peter Acker. 1430. 1442.

Meister Hans Acker, sein Bruder 1434. Beide zusammen als Bürger der Stadt. 1441. Sie malten auf Verordnung Probst Ulrichs zu den Wengen, wo die Maler ihre Bruderschaft hatten, die Krypte des Wengenklosters mit Frescomalereien aus. 1439 wird in einer Münsterurk. des Hauses erwähnt, das Haus Acker in Ulm hatte.

Meister Hans Degeler. 1443.

Hans Haller. 1469. Es gab auch einen Maler Hans von Hall. Wahrscheinlich der nämliche. Sonst gab man ihm auch den Namen Moser. Der Geschlechter Hans Simon Kauf von Hohenstain ließ durch ihn eine Tafel mit gemalten Bildern in das Münster, und ein

mit der Jahreszahl 1461 versehenes Ecce homo in das deutsche Haus verfertigen.

Jos. Matthes, genannt Stürmeister, der Moler von Ulm. So kommt dieser Name in einem Städtebundsbrief von 1456 vor, in welchem sich die Vereinsstädte beschweren, daß derselbe von drei Reisigen angegriffen worden sey. Also nicht Matthis, wie das Kunstblatt v. 1830, S. 260 hat.

Hierher mag wohl Meister Cramer gehören, von dessen Lebensumständen wir aus Ulmischen Urkunden nichts beizubringen wissen. Er scheint auch wirklich mehr auswärts als in seiner Vaterstadt seine Kunst getrieben zu haben. Wir finden wenigstens von ihm mehrere Bilder in dem Bildersaal der Moritzkapelle zu Nürnberg.

(Der Beschluß folgt.)

Kunstliteratur.

Neues Maler-Lexicon zum Handgebrauch für Kunstfreunde. Nebst Monogrammen. Nürnberg, Druck und Verlag der Campe'schen Buchhandlung. 1833. 8. S. XXXII. und 362.

Der Herausgeber, in welchem wir den kunstfördernden Verleger selbst vermuthen, hat laut der Vorrede zu diesem Werke, das den Bedürfnissen und Wünschen Vieler entgegenkommt, seit länger als dreißig Jahren die Materalien gesammelt, und von kritischen Freunden ist die Sammlung geschickt, berichtigt, vermehrt worden. Es ist auch der vielseitige Fleiß nicht zu verkennen, womit auf vollständige Aufzählung der ausgezeichneten Künstler zumal der holländischen und älteren deutschen, auch der italienischen und französischen Schulen gedrungen ist. Die Notizen sind meistens gedrängt und enthalten neben dem Historischen eine kurze Andeutung über den künstlerischen Bildungsgang und Charakter jedes Meisters. Allein einerseits dünkt uns, daß die biographische Seite doch hätte können genauer; besonders durch Angabe von Jahren, wenigstens der Geburts- und Todesjahre, behandelt werden, so namentlich bei den jüngsten Malern, wie Cornelius u. A. m. Auf der anderen Seite ist die Mangelhaftigkeit des Werkes in Angabe der neueren Künstler auffallend. Wenn einzelne ältere übergangen sind, z. B. Guido von Siena, Franz Jmola, Nicolaus Manuel Deutsch, so ist dieß noch mehr der Fall mit den vorzüglichen Meistern der neueren Schulen, wo wir uns vergeblich nach Camuccini und Pierre Guérin, nach Overbeck, Wilhelm Schadow, den Brüdern Veit, dem älteren Schnorr, Scheffer, Begas, Schlotthauer u. A. m. umgesehen haben. Und wie leicht wäre auch von dieser Seite die Sammlung des Herausgebers vervollständigt worden, wenn er auch nichts weiter gethan hätte, als die Darstellung der neuesten deutschen Kunst und Künstler im Conversations-Lexicon der neuesten Zeit und Literatur zu benützen. Eine zweite Auflage des Werkes, wird hoffentlich mit dem Eifer, der sich in der Vorrede zu erkennen gibt, diese Ausstellungen zu Rathe nehmen, und dann wird die Arbeit noch mehr als jetzt, wo wir sie trotz ihrer Mängel freudig begrüßt haben, die gebührende Anerkennung finden.

Als Einleitung hat der Herausgeber eine kurze Theorie der Malerei, Uebersicht der Kunstschulen und Erklärung der häufigsten Kunstausdrücke vorausgeschickt, und es ist darin das Wichtigste gleichfalls in möglichster Kürze, doch ohne dadurch an Faßlichkeit und Klarheit zu verlieren, dargelegt. Indessen möchten wir doch auf das Eine und Andere, was uns darunter unrichtig zu seyn scheint, aufmerksam machen. Der Verfasser will keine französische Schule, keine spanische gelten lassen. Warum? Hat sich die erstere nicht eben so nachtheilig im Vortrag und Ausdruck, wie vortheilhaft in der Zeichnung und überhaupt im Technischen der Behandlung, die letztere durch die Eigenthümlichkeit ihres Colorits und Helldunkels neben der verwandten italienischen ausgezeichnet und abgeschieden? Er nennt Cornelius als Schöpfer der neuern deutschen Schule, während dasselbe Verdienst für Overbeck und andere seiner Freunde geltend gemacht, ja wohl schon ein Theil davon auf Rechnung der Vorgänger Carstens, Wächter, Schick und Anderer, wie sehr auch von der Richtung dieser älteren die ursprüngliche Tendenz jener jüngern Meister abweichen mochte, gesetzt werden muß. Er anerkennt mit Recht den naturalistischen Gegenstand der holländischen Kunst, aber mit Unrecht sieht er die Veranlassung dazu bloß in dem merkantilischen Charakter und praktischen Sinn der Niederländer, während unstreitig die Beschränkung der holländischen Malerei in ihren Gegenständen vorzugsweise von der religiösen Ansicht und den kirchlichen Grundsätzen der holländischen Reformation ausging, welche die Darstellung heiliger Gegenstände zwar nicht ganz verbot, aber doch deren Aufstellung in Kirchen und ihren gottesdienstlichen Gebrauch untersagte. Er gibt die verschiedenen Vorstellungen an, die man mit dem Worte Manier in Beziehung auf Kunsterzeugnisse verbunden hat, aber er unterläßt es, die so wichtigen Begriffe und Benennungen Styl und Manier sowohl an und für sich einander gegenüberzuhalten, als auch deren abweichende Auslegungen genau anzuführen, was zum Verständniß der Lektüre von Kunstschriften von wesentlichem Nutzen gewesen wäre. Außer demjenigen, was hierüber in früheren Jahrgängen des Kunstblatts von Schorn und Rumohr gesagt worden

ist, sind namentlich die Bemerkungen zu beherzigen, welche Carus in seinen Briefen über Landschaftmalerei gegeben hat.

Neuere Monumente.

Eine in der Nähe des Bodenstuffes auf einem Postament aus Steinen errichtete gußeiserne Büste des Fürsten Blücher bildete am 30. August d. J. den Mittelpunkt des zu Löwenberg in Schlesien zum Andenken an die vor zwanzig Jahren erfolgte Befreiung Schlesiens begangenen Volksfestes.

Die Arbeiten am Triumphbogen l'Etoile werden eifrigst fortgesetzt. Einzelnes im Entwurf Enthaltene ist abgeändert worden; so werden z. B. statt der vier Trophäen, welche die Sockel auf jeder Seite der Hauptansichten zieren sollten, vier kolossale Gruppen in Basrelief ausgeführt. Diese Gruppen sind den Hrn. Rude, Cortot und Etex übertragen und stellen eine Uebersicht der französischen Kriegsgeschichte von 1791 bis 1815 in allegorischer Weise dar. Die erste Allegorie bezieht sich auf die Bewaffnung Frankreichs im Anfang des Revolutionskrieges und wird einen Krieger, wie er sich auf das wiehernde und stampfende Pferd schwingt, und daneben einen anderen als Fußgänger, über beiden aber den Genius des Krieges, welcher das Volk zum Kampfe aufruft, schwebend darstellen. Auf dem zweiten Relief wird ein Soldat, Sinnbild der Eroberung, mit Frankreich vereinigt, Belgien durch die Wort sinnbezeichnet, rings von Rittern und Genien des Ruhms mit angaffprechenden Fähnen umgeben. Der französische Feldzug, der Widerstand des Landes gegen den Angriff der europäischen Mächte, wird in der dritten Allegorie durch verwundete Soldaten angedeutet, welche ihren Herd vertheidigen und von dem Genius Frankreichs unterstützt werden. Die vierte Gruppe wird als eine Personifikation des Friedens den Handel, den Landbau, die Kunst und die Freiheit unter der Herrschaft der Minerva vereinigen. Vier Figuren der Fama werden neben den Giebelfeldern der zwei großen Thore aufgestellt werden. Der große Fries wird bald beendigt seyn. Die Modelle sämmtlicher Theile dieses großen Ganzen, welches den Aus- und Heimzug der französischen Heere darstellen wird, sind schon vollendet und die Arbeiter unter der Leitung der Hrn. Jaquet, Leitié, Oeuvre, des Aeltern, Rude, Brun und Caillouet mit der Zubereitung des Steins beschäftigt. Der Sieg bei Austerlitz, die Leichenfeier des Generals Marceau, die Einnahme von Alexandrien, der Uebergang über die Brücke von Arcole, die Schlachten bei Jemmapes und Austerlitz, sind die Gegenstände der Reliefdarstellungen an den Haupts und Nebenseiten.

welcher zugleich der Stiftungstag der Gesellschaft ist, durch eine öffentliche Abendsitzung unter Vorsitz des Professors Tieck. Unter Anderem wurde von Hrn. B. Cberé ein schlafender Amor von Alabaster mit der Chiffre M. A. B. (Michel Angelo Buonarotti) zur Ansicht mitgetheilt. Der Secretair, Dr. F. Förster, erstattete Bericht über eine von Hrn. Schnase in Düsseldorf eingesandte Abhandlung über Genremalerei, und theilte Notizen über die Genremalerei der Griechen und Römer im Umfange mit.

Der sächsische Kunstverein hat 2 Glasgemälde mit eingeschlossen. 55 Gemälde angekauft und diese unter 15 Kupferstechern für die Bilderchronik von 1835 vertheilt.

Der württembergische Kunstverein hat am 16. Oktober seine große preisfrönige Verloosung angekaufter Kunstwerke vorgenommen. Darunter sind von Eberhard von Wächter: eine Humanitas, Mutter mit einem weißen und einem schwarzen Kind im Schooße; eine Madonna mit dem Jesuskinde und musicirenden Engeln; Heinda unter den Ruinen von Troja; und eine allegorische Zusammenstellung des Gesetzes, der Gerechtigkeit und des Friedens; von Dieterich: ein schlafender Knabe; von Louis Mayer: Ansichten von l'Aquila und Tagliacozzo, von Wagner: die Marmorbüste des Herzogs Christoph; von Württemberg und ein Basrelief mit Telephus an der Hirschkuh; von Weitbrecht zwei Basreliefs, ein lernender Jüngling und ein Alter, dem ein Kind zu trinken reicht; von Hirsch: Schiller's Kopf in Amethyst geschnitten. Die dreijährige Verwaltungsperiode des Kunstvereins war mit Martini dies Jahres zu Ende und werden sofort die Anschaffe neu gewählt.

Kunstvereine.

Der Kopenhagener Kunstverein hat mit Anfang Oktobers seine wöchentlichen Zusammenkünfte für diesen Winter eröffnet; unter den zur Ansicht ausgestellten Gemälden erregte das Genrestück, das Finl'sche Caffeehaus bei München, von dem dänischen Maler Bendz, allgemeine Aufmerksamkeit und tiefes Bedauern über den allzufrühen Tod dieses genialen Künstlers.

Der wissenschaftliche Kunstverein zu Berlin feierte am 15. Oktober den Geburtstag des Kronprinzen von Preußen,

Persönliches.

Ihre kaiserl. Hoheit die Prinzessin von Oranien hat dem zweiten Director der königl. belgischen Akademie der Künste zu Amsterdam, Hrn. Kruseman Janß, als Beweis ihrer besonderen Zufriedenheit mit einem von demselben gemalten, auf der letzten Kunstausstellung im Haag befindlich gewesenen Bildniß des verstorbenen Kaisers Alexander von Rußland, eine werthvolle brillantene Tuchnadel zustellen lassen.

Der Großherzog von Baden hat den Historienmaler Ohzenberger in Bonn, gebürtig aus Heidelberg, zum Hofmaler und Galerieinspektor in Mannheim ernannt.

Der königl. preußische Regierungsrath Schmidt zu Stettin ist von der königl. dänischen Gesellschaft für nordische Alterthumskunde zu ihrem ordentlichen Mitgliede gewählt worden.

Kunstliteratur.

Jupiter. Recherches sur ce Dieu, sur son culte, et sur les monument qui le représentent. Ouvrage précédé d'un Essai sur l'esprit de la religion grecque; par J. B. Eméric-David, membre de l'Institut royal de France, etc. etc. Paris, chez MM. Debure frères, rue Serpente, n. 7. Prix: 16 Fr.

Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France. Cinquième livraison. A Toulouse, chez Vieusseux, rue Saint-Rome, n. 46.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

№ 105.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 31. Dezember 1833.

Ueber die Schönheit der menschlichen Gestalt.

Es gibt Begriffe und Ideen, die uns das ganze Leben lang nicht in Ruhe lassen, gleichsam stehende Fragen des denkenden Geistes, ja schon des anschauenden Sinnes, auf welche niemals eine recht befriedigende Antwort erfolgen will.

Es ist uns Bedürfniß, nach dem Schönen zu sehen, nach dem Wesen der Schönheit zu forschen; aber, während wir uns derselben oft und viel erfreuen, sagen wir uns doch mit einem Gefühl des Ungenügens, daß wir sie nicht ganz, durch und durch genießen und in uns aufnehmen, — weil wir nicht wissen, worin sie an ihrem Gegenstande besteht, und was sie im Allgemeinen ist.

Darum wäre uns — ich denke an die Denkenden — eine tüchtige Sacherklärung sehr erwünscht, ein handfestes Bannen der Flüchtigen, ein positives, sprachliches Benennen der anmuthigen Relativität.

Der sinnig Anschauende möchte von jeder holden Erscheinung den glänzenden Schaum der Schönheit abheben und sich gesondert vor's Auge halten; — der Denkende fragt aber: Was ist denn überall und an allen Dingen das Schöne? — was ist Schönheit im Allgemeinen?

Es sind schon viele Antworten auf diese Frage von Philosophen und Kunstbegabten ertheilt worden; statt aber kühn zu behaupten, sie seyen alle irrig, möchte ich lieber behaupten, sie haben alle recht, nur möge der größte Theil das Rechte nicht erschöpft haben, — vielleicht schon darum, weil es wirklich unerschöpflich ist. Wir wollen uns unter vielen andern nur an die bekannte Erklärung erinnern, das „Schöne" sey die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen, die Verbindung des Vielen zu harmonischer Einheit — was freilich auf alle Schönheit, aber eben auch auf mathematische Figuren, auf das Symmetrische und manche natürliche und abstrakte Dinge passen möchte, die wir gar nicht „schön" nennen.

Nur das „Lebendige" ist der Schönheit, so wie der Unschönheit fähig. Elemente, bloße Bestandtheile des Lebendigen gewähren keine Empfindung der Schönheit, so wie ein Wort, ein Hülfsgedanke ꝛc. nicht schön genannt werden kann.

Unser Auge, unser Gemüth kann aber auch das Leben gleichgültig finden, wenn sie dieses ohne Theilnahme, oder mit bloß anatomisch spaltender Thätigkeit anfassen.

Eine von liebendem Antheil erfüllte Seele findet am Leben das Schöne und dessen Gegensatz, das Unschöne. Je inniger der Antheil, je schärfer die Unterscheidung, je tiefer die Bekanntschaft, je offener und umfassender der Sinn, desto weiter wird die Sphäre der Schönheit und Unschönheit, desto mehr erfüllt sich die Stufenleiter der schönen Gestalten zu gedrängter Neben- und Uebereinanderstellung, desto zahlreicher und sich näher rückender werden die Abstufungen.

Um unsere Betrachtung durch ein Beispiel zu beleben: — Tausende gehen an Statuen gleichgültig vorüber, weil in ihrem bisherigen Leben nichts vorkam, was ihre Aufmerksamkeit auf die menschliche Form in ihrer natürlichen Reinheit, noch weniger, was ihr Auge auf deren künstlerische Darstellung gerichtet hätte; oder, wenn sie auch etwa Sinn dafür hätten, weil ihnen dieser bis jetzt aufgegangen war.

Nun kommt aber ein offener Geist, dem Bildwerke nicht gleichgültig, erwählte Formen nicht fremd sind, der des Schönen schon einigermaßen gewohnt ist. Er sieht die medizeische Venus und huldigt diesem lieblichsten noch nicht Gebilde.

Diese Gestalt geht ihm nach, er kehrt bald zu wiederholter Schau zurück. Aber wie? Sie scheint ihm größer geworden. Seit wann wachsen denn die Statuen?

Nun wird vom klug lächelnden Diener ein Vorhang weggezogen, und seine wahre Göttin steht neben dem mit zweifelhaftem Gefühl betrachteten Bilde. Die so nahe gelegte Vergleichung ist ihm höchst erwünscht.

Er nimmt nun die auffallende Verschiedenheit der beiden Gebilde mit Einem Blicke wahr und sagt sich, daß doch für den forschenden Kunstfreund nichts über eine solche artistische Confrontation gehe.

So schön die größere kapitolinische Liebesgöttin, eine bekannte Nachahmung der medizeischen, ihm noch immer erscheint, so hält sie doch in der Weichheit der Umrisse, im sanften Schwunge der Formen, in der Anmuth der einem Hauche gleich über diese ergossenen Wohlgestalt keine Vergleichung aus. Es ist ihm, wie wenn er eine Attitide sähe, welche eine schöngebaute Künstlerin mit Reserien einer unmittelbar vom Moment ergriffenen unübertrefflichen Natur nachahmte.

Dieses Beispiel zur Vergegenwärtigung, wie sich Gleichgültigkeit zum Antheil, zum offenen Sinn, zur Beobachtung, zur Gewöhnung, endlich zur schärferen Unterscheidung steigert und hinaufbildet.

So stellt sich uns nun einerseits das Reich der Formen dar, insofern dieselben statisch fest, elementarisch flüssig, vegetativ und animalisch auf sich selbst ruhen, in lebendiger Beziehung zu einander ihre Bestimmung cosmisch erfüllen; und der Mensch, der eben so auf sich selbst stehend nach den ihn umgebenden Lebendigkeiten nur in Rücksicht auf ihren Bezug zu ihm, auf ihr naturhistorisches Wesen fragt.

Andererseits finden wir der Natur und Menschheit gegenüber den feinern, geläutertern Sinn, der Klassen, Arten und Individuen nach ihrer Form, als äußerm Ausdruck ihres innern Wesens, unterscheidet und ordnet, und sich sowohl des Anschauens der natürlichen Gelungenheit des Gebildes, als eines solchen, das die Natur gleichsam unter den kommlichsten Zuflüssen, den günstigsten Umständen, mit liebender Behaglichkeit gebildet, erfreut, als auch dessen lebendige Regung in seinem rechten Lebenselemente, die Ausstrahlung seiner organischen Kräfte zu Erreichung seiner natürlichen Zwecke, unter Entfaltung eines reichen Formenwechsels, einer rührigen Beweglichkeit mit Antheil wahrnimmt.

Wollen wir nun das Gefühl, welches die Anschauung der lebensfrohen Regungen der verschiedenen Creaturen begleitet, benennen?

Oder sollen wir uns nicht entblöden, etwa gar von Schönheit zu sprechen?

„Wenns von Salamandern und Molchen und Drachen,
„Sich regt in dem furchtbaren Höllenrachen;“

Wie verhalten sich

„Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
„Des Hammers gräuliche Unjestalt,“

zur Wohlgestalt, ihre unheimlichen Bewegungen zu den Linien der Schönheit?

Man könnte dem Frager die lustigverfängliche Gegenfrage stellen: Sind diese Meerungethüme als Figuranten des Gedichts schön, warum nicht auch dem wirklichen Anschauer? — freilich einem freien, unbefangenen, den nicht

„Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne“

zu verschlingen droht.

Alles nimmt also Theil an Schönheit, was sich in ungehemmter Lebensäußerung nach seinem Wesen regt und bewegt, und unser Gefühl für diese allgemeine Schönheit des Lebens scheint eben in der ahnungsreichen, imaginativ energischen Vorstellung des Lebenskreises und Zweckes jeder Creatur, die uns durch ihre rege Thätigkeit gegeben ist, seinen Entstehungsgrund zu haben.

Diese Betrachtung, wenn sie richtig ist, führt uns zu einem gedoppelten Moment. Es kommt einerseits zur Sprache, aus welchen Lebensfaktoren das Daseyn einer Creatur beſtehe, wo dann die verschiedenen Naturreiche sich einander gegenüberstellen, die Geschlechter und Arten der Lebendigen sich sondern, das scharfe, eckichte, affektvolle Wesen der wilden Thiere mit dem milden, geschmeidig-sanften der Zahmen einen bemerkenswerthen Gegensatz bildet. Andererseits wird die Frage seyn, ob und wie dieses spezifite Daseyn des Geschöpfs uns in seiner Gestalt aufs faßlichste, gleichsam auf einen Schlag oder Wurf, zur Anschauung kommt.

Die Organisation, der Habitus, die Gestalt, das Benehmen der Creatur und ihre Bestimmung, ihre Lebenssphäre verhalten sich, daß wir so sagen, wie Mittelpunkt und Kreis, wie Contraktion und Expansion, und erklären einander gegenseitig unserm Anschauen, unserm fragenden Geist.

Der Mensch ist aber sich selbst die nächste, größte, bekannteste und interessanteste Creatur, und spottend über den einst beliebten Ausdruck: — er sey das edelste Thier — möchte er eine solche Bezeichnung nur aus dem Munde eines edeln Thiers erträglich finden und er läugnet allen Uebergang von sich zu einem solchen.

Wenn nun sein Lebenskreis wirklich himmelweit von dem der edelsten Thiere verschieden ist, so muß es auch seine Gestalt seyn, denn sie ist wirklich nur die Contraktion der unendlichen Sphäre. Seine Gestalt drückt sein Leben mit dessen unerschöpflicher Möglichkeit aus; sie ist hinwieder der Brennpunkt aller Stralen seiner Bestimmung.

Die Hand z. B. ist ein offenbares Wunder, ein verhüllter Inbegriff alles dessen, was sie leisten kann, ein Räthsel, das sich nur durch den unendlichen Reichthum ihrer Funktionen löst, von der höchsten massiven oder leidenschaftlichsten Kraftäußerung durch unzählige Abstufungen bis zum leisesten holdesten Berühren, zur kunstreichsten, unbegreiflichsten Gewandtheit; sie ist rudend eine stumme Sprache von unerschöpflichem Reichthum.

So nun auch nach seinem Maße der Fuß, vom Götter- und Helden-Schritt bis zum zephyrleichten Schweben im Tanze; so der Arm, so die Verbindung und Handbietung der Gliedmaßen in nicht zu berechnenden Combinationen.

Weniger sprachfähig und vielthätig scheinen die größern Massentheile des menschlichen Leibes zu seyn und doch welche Welt von Vermögen, Zweckmäßigkeiten, Pflichten in Beziehung auf das Daseyn spricht nicht die Brust, der Rücken, die Schulter ꝛc. aus? Welche Ahnung der lieblichsten Bedürfnisse, der Mutterliebe und Vorsorge gewährt nicht der Anblick der anmuthigsten Formen?

Das Haupt des Menschen ist die Blüthe des organischen Aufbaues. Es würde zu weit führen, wenn wir die Bedeutung jedes seiner Theilgebilde aufzählen wollten. Was haben Aerzte, Philosophen, Künstler und Kunstkenner nicht darüber gesagt? Wie haben die Dichter sich in Gleichnissen über die Reize des Angesichts erschöpft?

Uns ist darum zu thun, — und darin besteht oft das einzige Verdienst des Neuern nach dem, was die Alten und Vorfahren über interessante Gegenstände vorgebracht — daß die Zeitgenossen veranlaßt werden, Zerstreutes, Verschiedenartig-Scheinendes zusammenzufassen und das auf einen einfachen Ausdruck Gebrachte sich stets gegenwärtig zu erhalten.

Man kann sich die Schönheit der Form des Angesichts wohl annähernd erklären aus der klaren Bedeutung der einzelnen Formen, aus ihrer faßlichen Theilung in ein Oben, Mitten, Unten, aus dem Contrast der Theile sowohl in senk- als wagrechter Richtung, aus der Vermittlung der Gegensätze in Gestalt und Farbe durch sanfte Uebergänge, aus der Belebtheit, Beweglichkeit, Durchleuchtung einiger derselben, aus der Feindseit der Bildung, bei welcher die schaffende Natur mit möglichst wenigem Stoff das möglichst Meiste geleistet, so daß das natürlich-sinnliche, das denkende, ja das sittliche Wesen, des Menschen, die Seele ungehindert und klar wahrnehmbar aus der transparenten Leiblichkeit spricht.

Wenn wir aber mit dem Grundsatz uns vereinigen, daß das Schöne stets in dem Grade obwalte, in welchem ein reiches, gebildetes, mildes Daseyn in zweckmäßigen leiblichen Formen sich faßlich ausspricht, so möchte doch der Zweifel entstehen, ob denn bei der Empfindung des Schönen ein solches Messen und Abwägen zum Bewußtseyn komme.

Ohne weiters wagen wir hier zu behaupten, daß der Sinn für Schönheit auf eine lange Uebung und Gewohnheit des Anschauens sich stütze, und daß seine Richtigkeit und Schärfe in dem Grade wachse, in welchem der Sinnige den Kreis des Menschlichen, der Neigungen, Anliegen, geistigen und sittlichen Bestrebungen kennen lernt, und je mehr er andererseits mit der anatomisch-physiologischen und psychologischen Bedeutung des Angesichts und seiner Theile vertraut, mit der Unendlichkeit der Formen derselben bekannt wird, so daß beim Anblick eines Antlitzes dem Beobachter, wenn auch unbewußt, bei der Besonderheit, der Individualität desselben sich auch der Blick in die Möglichkeit anderer Formen vergleichend aufthut und die Ahnung des innern Lebens des Individuums aufgeregt wird.

Je weiter der Schönheitssinn aber gebildet wird, desto mehr fragt er nicht nur nach dem „Schönen", sondern nach dem „Schönern".

Hier ist nun auf einer Seite die bildende Natur, die ihren Formungs- und Ausbildungs-Prozeß in die Geheimnisse des unendlich Kleinen, der unmerklichen Uebergänge, der verhüllten Reize und Zauber verbirgt, wo dann, wenn wir das Haupt eine Blüthe genannt, und schon jede Blume in ihrem Bau, dem Schwunge ihrer Linien, der Anmuth ihrer Formen ein kleines Wunder ist; — auf der andern Seite steht der wahrnehmende Mensch, der sich ebensowenig des Unendlichen seiner Vergleichungen, feineren Unterscheidungen, der geheimnißvollen Akte seines Messens und Abwägens mehr bewußt wird.

Das Höchste seines Denkens und Empfindens ist am Ende wieder ein Instinkt, wie seine gemeinste, sinnlichste Anwandlung; es ist ein Ausdruck, Ausspruch seiner körperlich-geistigen Gesammtnatur.

In der Sphäre der Analysis des Unendlichen der Schönheit findet also kein Streit mehr statt. Die Plastik hat nach ihrer Weise mit Ueberzehung der zu kleinen Abstufungen die Hauptmomente der menschlich-schönen Form gleichsam fernhin wirkend auf einen großartig einfachen Ausdruck gebracht. Die Malerei steht näher an der Wirklichkeit, obwohl sie auch weniger das Materielle, als seine geistige Bedeutung an der Menschengestalt ausdrücken soll.

Die Natur bleibt aber die unerschöpfliche Fundgrube der Kunst und auch das unscheinbarste Lebendige hat Tiefen der innern Bedeutung, der Schönheit, die dem Künstler kaum recht wahrnehmbar, geschweige denn seiner Darstellung erreichbar sind.

F. L. Bührlen.

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms.

(Beschluß.)

Ueber einen Meister Nicolaus s. Kunstbl. 1827, Nr. 44. 100. 1828. Nr. 28.

Hans Lindenmaier stiftet 1490 hundert Gulden zu einem silbernen Johannisbild mit einem Lamm.

Hans Maler, 1495. Entweder derselbe oder Hans Schön der Glasmaler. S. Kunstbl. 1830. Nr. 64.

Jörg Bochser erhält Dienst. n. Severin 1499 das Bürgerrecht. Marx Bochster, wahrscheinlich sein Bruder. Jenes erwähnt noch eine Urk. von Mittwoch nach Apollon. 1501.

Hans Stirmer. 1490.

Hans Heilbronner. 1490.

Hans Schlump. 1490.

Ludwig Kuch. 1491. Bruder Endris Kuchs? Kunstbl. 1830, S. 262.

Jacob Rembold. 1500.

Jos Maier. 1500. 1508.

Caspar Maier. 1525. Sein Bruder?

Jörg Stocker. 1508. 1529.

Jos Bürrlin. 1511.

Martin Schaffner. 1507. 1515. 1528. 1535. Was man von Schaffners Werken in Ulm und Constanz findet, verräth die niederdeutsche Schule Hemlings und van Eycks. *) Daß er sich lang am Niederrhein aufgehalten hat, ist bekannt. Auch in Nürnberg zeigt man Bilder von ihm.

Conrad Merklin, auch Merkel. Albrecht Dürers Freund. Einige Blätter aus dem XV. Jahrh. mit C. M. hält Murr für Werke dieses Meisters. Journ. f. K. II. 228.

Lucas und Daniel Schühlin; Brüder 1509. Vielleicht mit Schiele (Kunstbl. 1850) und Hans und Erasmus Schüchlin (Ebendas.) zu einer Malerfamilie gehörig.

Augustin Schorpp, Bruder Michel Schoreps. Kunstbl. Nr. 67.

Bartholomäus Zeitblom. 1508. 1516. 1517. Er soll sich sehr lang in Nürnberg aufgehalten haben. Der Goldgrund, auf den er malte, verräth den Schüler Wohlgemuths; man muß ihm aber zur Ehre nachsagen, daß er sich nur das Gute der Wohlgemuth'schen Schule anzueignen und auch dieses selbstthätig zu verarbeiten wußte. Tiefes Studium der Natur, ausgezeichneter Faltenwurf, Erhabenheit des Styls und meisterhafte Farbenmischungen sind die hervorstechenden Züge seiner Arbeiten, deren es in Oberschwaben einst sehr viele gegeben haben soll. Eine Zusammenstellung aller derselben mit einer Anzahl Wohlgemuth'scher Stücke möchte für jeden Kunstjünger ungemein belehrend seyn, und zeigen, was das eigene Talent gegenüber von der Schule vermag.

Jörg Bochsdorfer. 1516.

Caspar Schmid. 1522.

Balthasar Hupfenbenz. 1529.

Enderlin Mirdel. 1519.

Jörg Rieder, auch Riederer, 1550. 1564.

Lienhart Maurer. 1562.

Moriz Riederer. 1565.

Philipp Roelin. 1486.

Dieterich Bach von Amsterdam. 1599.

*) Nach den mir bekannten Bildern von M. Schaffner in Ulm und Sindelfingen, erlaube ich mir an der Richtigkeit dieser Vermuthung zu zweifeln. Diese Bilder tragen nicht mehr den strengen Charakter der Eyck'schen und Hemling'schen-Schule, sondern geben schon den Einfluß italienischer Zeichnungs- und Färbungsmanieren kund. Der Herausgeber.

Hans Heldinfinger. 1599.

Hans Jacob Reelin. 1601.

Von der hohen Vollendung, welche die Glasmalerei in Ulm erreicht hatte, zeugen die herrlichen Fenster im Frauenmünster.

Hans und Claus Glaser. 1441 — 1460.

Hans Wild, der berühmteste Glasmaler des südlichen Deutschlands. Von ihm kommen die zwei in Bezug auf Erfindung wie Farbenpracht ungemein schönen Fenster, welche die Rathsherrn und die Krämer im Münster machen ließen. Auch für das Rathhaus verfertigte er Fenster. In einer Rechnung von 1470 heißt es: um das Finsterwerk off das rathhaus Hainz Glaser, XV. Pfen. 1 Schill. 6 Hell.

Jacob Acker. 1484.

Vincenz und Hans Lipp. 1495. 1514.

Hans Schregen. 1498. 1499.

Conrad Schorndorf. 1505.

Meister Gilg. 1529.

Deckinger. 1529.

Die Karten- und Briefmaler in Ulm waren auch nicht minder zahlreich und berühmt. Das Ausmalen von Bildern in Holzschnitt, abgedruckt auf Blättern in Form von Briefen, anfänglich bloß auf Heiligenbilder beschränkt, dann auf Verfertigung von Spielkarten angewandt, war ein so bedeutender Erwerbszweig, daß die Arbeiten bis nach Italien, Sicilien u. s. w. versandt wurden. Der erste Kartenmaler kommt 1402 vor.

Hans Wachter, Kartenmacher. 1434.

Heinrich der Kartenmacher. 1449.

Peter Kartenmaler. 1460.

Lorenz Schürner. 1463. Wurde später Bürger in Nördlingen.

Hans Hainlin. 1469.

Peter Heckennagel. 1481.

Jörg Spalt. 1495.

Hans und Anton Nürnberger. 1495.

Hans Hauser. 1508. 1514. 1528. 29. Ein berühmter Name.

Hans Bauer. 1511.

Bastian Raiser. 1517.

Sebastian Lenz. 1517.

Der erste der Formschneider heißt Ulrich. 1398.

Heinrich. 1411.

Peter von Erolzheim. 1411.

Jörg und Heinrich. 1441.

Ulrich. 1442.

Lienhart. 1442.

Claus, Stoffel und Johann. 1447.

Wilhelm. 1455.

Meister Ulrich. 1461.

Michel, Hans, Conz und Lorenz. 1476.

Berichtigung.

Nr. 101, S. 416, Sp. 2, Z. 23 v. oben, statt Christoph' lies: Christoph.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Alphabetisches Register
zum
Kunstblatt 1833.

Die erste Zahl bedeutet die Nummer des Blattes, die zweite die Seite. Wo nur eine steht, ist die Nummer und die erste Seite des betreffenden Blattes bezeichnet. In dieß Verzeichniß sind auch die Kunst-Dilettanten aufgenommen, deren Werke zur öffentlichen Kenntniß gekommen sind, so wie die in diesem Jahrgange erwähnten Schriftsteller.

A.

Abel, Simon, Bildhauer, 9, 7.
Aberer, Jörg, Bildhauer, 105.
Abildgaard, Bildhauer, 45. — 45, 178.
Achmüller, Georg, Steinmetz, 14, 55.
Acker, Hans, Maler, 104, 414.
Acker, Jakob, Glasmaler, 105, 420.
Acker, Peter, Maler, 104, 414.
Aeltlin, Lienhart, Steinmetz, 102, 406.
D'Agincourt, 29, 114.
Agnolo aus Siena, Bildhauer, 27, 107. — 31, 123.
Agostino aus Siena, Bildhauer, 27, 107. — 31, 123. — 35.
Agricola, Maler, 40, 158.
Alaux, Maler, 56, 224.
Albertino, aus Mailand, Bildhauer, 30, 124.
Alconiere, J. S., Genremaler, 40.
Alessio d'Andrea, Maler, 31, 124.
Allan, W., Maler, 7, 26. 27.
Allavoine, Architekt, 96, 384.
Allen, J. W., Maler, 6.
Allsloot, Daniel van, Maler, 49, 195.
Alt, Rudolph, Mlr., 40, 158.
Altdorffer, A., Maler, 28, 112.
Alvarez, Architekt, 3, 12.
Amberg, Lienhart, Steinmetz, 102.
Amman, Hans, Bildschnitzer, 104, 414.
Anderloni, Kupferstecher, 55, 212. — 57, 226. — 102, 407. 408.
Andreola, aus Como, Bildhauer, 30, 124.
Anjou, Carl von, 30.
Anschütz, H., Lithograph, 48, 190.
Apparecchiali, Johannes, Maler, 68.
Arcagno, Bildhauer und Maler, 27, 107. — 60, 238.
Archangé, H. Architekt, 80, 320.
Arienti, Carlo, Maler, 100, 400.
Arnald, S. W., Bildhauer, 9, 36.
Arndt, 99.
Arnold, Prof., 93, 372.
Ascib, 86, 344.
Aubel, Carl, Maler, 79.
Aubin, St., Kupferstecher, 76, 303.
Audran, Kupferstecher, 76, 303.
Auer, Peter, Bildhauer, 103.
Auften, Maler, 6, 23.
Auftin, S. Maler, 6, 24.
Auvray, Louis, Bildhauer, 103, 412.
Auvroy, Felix, Historienmaler, 89, 356.
Awegg, Philipp, Steinmetz, 102.
d'Azeglio, Massimo, Dilettant, 100, 400.

B.

Bach, Dieterich, Maler, 105, 420.
Bagnacavallo, Bartolommeo Ramenghida, Maler, 49, 196.
Bailly, F. H., Bildhauer, 9, 36.
Baldinucci, 25. — 31. - 60.
Bindinelli, Baccio, Bildhauer, 17, 68. — 46, 185. — 74, 296.
Bandini, A. M., 52.
Bardi, Luigi, Chalkograph, 30, 124.
Bardo, Musikkist, 30.
Barelay, W., Mlr., 6.
Baroccio, Federico, Maler, 49.
Barre, Graveur, 65, 260.
Barret, G., Mlr., 5, 18. — 6, 23. 24. — 7.
Barth, Kupferstecher, 57, 227.
Bartolozzi, Kupferstecher, 17, 68.
Barthelemy, Archäolog, 27.
Bartholmus, M., Maler, 8, 31.
Bartoli, Taddeo, Maler, 25, 99. — 32, 128. — 60, 239.
Bartolommeo, Architekt, 30, 122. — 31.
Bartsch, 11, 43. — 34.
Barye, Bildhauer, 72, 288. — 88.
Baftian, Steinmetz, 102.
Bauer, Hans, Kartenmaler, 105, 420.
Bauer, Maler, 80, 319.
Baudofer, Claus, Steinmetz, 102, 407.
Baumeister, Thiermaler, Dilettant, 77, 306.
Baufe, Kupferstecher, 17, 68.
Bayer, Maler, 75, 299.
Bayley, Maler, 6.
Beatrizet, Kupferstecher, 17, 68.
Beccastumi, Maler, 17, 68. — 48, 191.
Beck, Hans, Bildhauer, 104, 414.
Becker, Maler, 99, 395.
Becker, C., Premier-Lieutenant, 62, 247.
Beckey, G., Maler, 8, 30.
Beckey, Sir W., Maler, 8. — 8, 30.
Begas, Maler, 104, 415.
Beham, Hans, Maler, 104, 414.
Behnes, W., Bildhauer, 9, 36.
Belgiojoso, Rinaldo, Maler, 100, 400.
Bell, J. B., Maler, 8.
Bella, della, Kupferstecher, 17, 68.
Bellamino, Architekt, 31, 125.
Bellangé, Maler, 55, 219.
Bellermann, Archäolog, 99, 396.
Bellino, Giov., Maler, 47, 187.
Beltramo, aus Como, Bildhauer, 30, 124.
Bendemann, E., Maler, 45, 180. — 79, 316.
Bendz, Wilhelm, Maler, 59, 234. — 104, 416.
Benedetti, Kupferstecher, 40, 158.
Bentley, Maler, 6.
Berg, Magnus, Bildschnitzer, 68, 271.
Berghem, Nicolaus, Maler, 49, 195.
Berghe, Vander, Maler, 55, 218.
Bergmann, Lithograph, ... 190.
Beringer, Peter, Steinmetz, 102, 407.
Berna, Maler, 32, 127.

Bernardo, Bildhauer, 30, 124.
Bernini, Bildhauer, 2, 6. — 36, 141. — 79, 280. — 71, 296.
Berré, Maler, 55, 219.
Bertin, Eduard, 72, 288.
Bervic, Kupferstecher, 57, 227. — 58, 231. — 76. 303.
Besseмes, Miß, Architekt, 9, 36.
Bettelini, Kupferstecher, 44, 174.
Beugnot, Baron von, 63, 252. — 60, 276.
Beurer, Maler, 79, 314.
Beuth, 3. — 76, 303.
Beyer, Karl, Kupferstecher, 42, 168.
Bicci, Lorenzo di, Maler, 32, 128.
Biondi, B., Kupferstecher, 55, 212.
Birfil, Steinmetz, 101, 403.
Bisi, Giuseppe, Maler, 100, 400.
Bisi, Michele, Maler, 100, 400.
Bisi, Kupferstecher, 57, 226.
Blasi, Steinmetz, 102.
Bleuler, Gebrüder, Maler, 80, 319.
Blecker, Maler, 47, 186.
Blondeel, Lancelot, Maler, 81, 322.
Blüstin, Steinmetz, 102.
Bochsdorfer, Jörg, Maler, 105, 420.
Bocher, Jörg, Maler, 105, 419.
Bodsler, Marx, Maler, 105, 419.
Böblinger, Matthäus, Steinmetz, 102.
Böhm, Zeichner, 45, 180.
Börner, Kunsthändler, 35, 134.
Börtiger, Archäolog, 3. — 3, 10. — 46, 183. — 67, 267.
Böttner, Maler, 78, 312.
Boilly, Maler, 56, 223. — 72, 288.
Boisserée, Sulpiz, 13. — 18, 72. — 28. — 54. — 84.
Boisseu, Kupferstecher, 7, 28. — 98, 392.
Bolzenthal, Dr., 94, 378.
Bone, H. P., Maler, 7, 27. — 8, 30. 32.
Bone, R. T., Maler, 4, 14. — 7, 27. — 8, 30.
Bonus, Architekt, 30, 122.
Boom, Peter, Maler, 47, 189.
Borghese, Antonio di, Maler, 32, 126.
Borrel, M., Medailleur, 63, 260.
Borum, Lithograph, 48. — 48, 190.
Bosch, Jörg, Steinmetz, 102, 407.
Bosio, Bildhauer, 83, 332. — 95, 380.
Bortari, 29, 114. — 31, 122. — 32, 126. 128.
Bortiecelli, Sandro, Maler, 27, 107.
Boustin, Architekt, 27, 103.
Boulanger, Maler, 88, 332.
Bourguignon, Maler, 49, 191.
Boxall, W., Maler, 5, 20.
Boydell, Kupferstecher, 98, 392.
Boys, Landschaftzeichner, 56, 223.
Bra, Bildhauer, 89.
Brachamib, Peter von, Architekt, 13. 50. 51.
Brand, Landschaftmaler, 75.
Brandt, Graveur, 47, 188. — 94, 376.
Brandel, Maler. 49.
Braun, Haus, Steinmetz, 102, 407.
Braun, Bildhauer, 78. — 79, 315.
Brenner, Adam, Genremaler, 40.
Brescia, Arnold von, 28.
Breseia, J. M. da, Maler, 49, 191.
Briggs, H. P., Maler, 8, 30.
Brigs, H. T., Maler, 7, 27.
Bromley, W., Kupferstecher, 8, 30.
Bromley, J., Kupferstecher, 5, 20.
Bridge, Silberarbeiter, 95, 380.
Brigel, Claus, Steinschneider, 104, 413.
Bröder, Jörg, Steinmetz, 102.
Brondard, R., Maler, 6. — 6, 22.
Bronzino, Maler, 43, 193.
Bruckmann, Maler, 74, 283. — 72.
Brüloff, Maler, 88, 332. — 90, 360. — 96, 384. — 100, 400.
Brullior, 58.
Brun, Friederike, 44, 174. — 45, 178. — 104, 416.
Brun, Bildhauer, 95, 380.
Buchorn, Kupferstecher, 43, 172.
Buchsbaum, Haus, Architekt, 13, 50.
Bübel, Hieronymus, Steinmetz, 102, 406.
Bübrlen, Glaser, 78.
Bürkel, Maler, 100, 400.
Bürrlin, Jos, Maler, 103, 420.
Bürtgen, Landschaftmaler, 73, 299.
Buchner, jun., J. G., Maler, 96.
Buffalmacco, Buonamico, Maler, 32. — 32, 128.
Buonarotti, Michel Angelo, Maler, 2, 7. — 17, 68. — 27, 107. — 29. — 31, 122. — 49, 194. — 57, 226. — 60, 238. — 71, 285. — 76, 303. — 80. — 93, 370.
Buoninsegna, Duccio di, Maler, 30. — 32, 127.
Burgeß, H. W., Maler, 5, 18. — 6.
Burke, Andreas, Bildschnitzer, 2, 6.
Burnet, Landschaftmaler, 4, 14.
Buß, R. W., Maler, 4, 14. — 6, 22.
Buser, Friederich, Kupferstecher, 42, 167.
Byrne, J., Mir., 7. — 8, 31.
Byron, Miß, Malerin, 6, 25.

C.

Cagnola, Luigi, Architekt, 91, 376.
Caillouet, Bildhauer, 95, 380. — 104, 416.
Calau, 26.
Calcott, W., Maler, 7, 26. 28. — 8, 30.
Calendario, Filippo, Bildhauer, 31, 124.
Caminade, Maler, 72, 288.
Campedelli, Landschaftmaler, 100, 400.
Campell, T., Bildhauer, 9, 36.
Camuccini, Maler, 97, 388. — 104, 415.
Canaletto, Maler, 19.
Canella, Giuseppe, Maler, 100, 400.
Canova, Ant., Bildhauer, 1, 2. 3. — 36. — 48, 191. — 58, 232. — 74, 296. — 95, 380. — 98.
Cantini, Kupferstecher, 53, 212.
Capanna, Puccio, Maler, 31, 122. — 32, 128.
Caque, Medailleur, 65, 260.
Caraeci, Maler, 17, 68. — 71, 296. — 77, 308.
Caravaggio, Michel Angelo, Maler, 48, 192.
Carbucho, Bartholome, 17, 186.
Carew, C., Bildhauer, 9, 36.
Carini, Gio: Battista, Lithograph, 75, 300.
Carl, Erzherzog, 63, 252.
Caroh, Landschaftzeichner. 56, 223.
Caronni, Kpferst., 57, 226.
Carpenter, Mrs. W., Malerin, 5, 20.
Carßens, Asmus Jakob, Mir., 45, 179. — 104, 415.
Cartellini, Bildhauer, 85, 332.
Carus, C. G., Dilettant, 17. — 45, 171. — 95, 372. — 104, 416.
Casanova, Bataillenmaler, 49, 196. — 50, 200.
Cafentino, Jacopo van, Maler, 32, 127.
Caspar, Kupferstecher, 57, 226.
Cattermole, G., Maler, 6, 25.
Caumont, 55, 220.
Cauvin, 82, 328.
Cavallari, Saverio, Kupferstecher, 75, 300.
Cavallini, Pietro. Maler, 32, 126.
Caylus, Graf, 26.
Cellini, Benvenuto, Bildhauer, 29, 114. — 33. — 68, 271.
Cellino, Maler, 32.
Chalon, A. E., Maler, 8, 31. — 8, 32.
Champagne, P. H., Maler, 48. — 49, 195.
Chantrey, Bildhauer, 9, 36.
Chaponnière, Bildhauer, 95, 380.

Chapuy, 59. 154.
Chariot, Maler, 5, 12.
Chaſon, A. E., Portraitmaler, 8, 34.
Chaſon, Landſchaftmaler, 4, 14.
Chisholm, A., Maler, 6, 24.
Chodowiecki, Kupferſt., 7, 28.
Chriſtenſen, Graveur, 94, 376. — 98, 392.
Chriſtofano, Maler, 32, 126.
Chriſtoph, Meiſter, Maler, 12, 46.
Chunrad, Bildſchnitzer, 102, 407.
Ciampi, Profeſſor, 29, 114. — 31. 122. 123. 124.
Cicerri, Maler, 26, 104.
Cicognara, 30, 123. — 31, 124. — 32, 126.
Cino, Bonaccoſo, Maler, 31, 121.
Cimabue, Maler, 30. — 31, 122.
Claeſſens, Anton, Maler, 89, 354.
Claeſſens, Peter, Maler, 89, 355.
Clammer, Peter, Steinmetz, 102, 406.
Clater, T., Maler, 4, 11. 15. — 5, 19. — 6, 22. — 7, 28.
Claude le Lorrain, Maler, 47, 186. 187. — 63, 252.
Claus, Briefmaler, 105, 420.
Cleeve, Joas van, 90, 358.
Clemenz, Kupferſtecher, 58, 234.
Clint, A., Maler, 5, 18.
Clint, G., Maler, 4. — 5, 20. — 7, 28. — 8, 30.
Clint, S., Graveur, 9, 36.
Cogniet, Leo, Maler, 72, 288.
Cole, M. C., Maler, 8, 32.
Collins, W., Maler, 7, 26. — 54, 215. — 93, 372.
Colombel, Maler, 17, 186.
Conradus, Steinmetz, 28. — 28, 110.
Conſtable, J., Maler, 7, 27. — 8, 31.
Conz, Kartenmaler, 105, 420.
Coques, Gonſalez, Maler, 49, 195.
Corbaux, Miß T., Malerin, 6. — 6, 22. — 8, 32.
Corboulb, H., Maler, 8, 34.
Cornelius, Maler, 23, 90. — 43, 172. — 60, 238. — 62, 247. — 63, 250. — 64. — 70, 279. — 101, 415.
Correggio, Maler, 17, 68. — 40, 158. — 47, 187. — 48, 191. — 57, 227. — 70, 278.
Cortona, Pietro da, Maler, 49, 195.
Cortot, Bildhauer, 83, 332. — 95, 380. — 101, 416.
Cotman, J. S., Maler, 7.
Cotterill, Bildhauer, 5, 18.
Cottermoll, G., Mlr., 7.
Couder, A., Maler, 54, 216.
Coudray, Architekt, 90, 350.
Court, Maler, 53.
Cowen, W., Landſchaftmaler, 4, 14. — 6, 22.
Cor, D., Maler, 6, 24.
Cor, J., Maler, 7.
Cranach, Lukas, Maler, 49, 194.
Creswick, T., Landſchaftmaler, 4, 14.
Crimsby, S., Bildhauer, 9, 36.
Chriſtiani, Giovanni di Bartolommeo, Maler, 32, 126.
Crola, Maler, 43. — 43, 170.
Cruikſhank, F., Maler, 8, 32.
Cuyp, Maler, 77, 308.

D.

Dahl, Maler, 93, 372.
Dallinger, jun., A. P., Medailleur, 96.
Dallinger, Johann von, Genremaler, 40.
Daniell, W., Maler, 4. — 7, 26.
Dannecker, Bildhauer, 23, 91. 92.
Danner, Maler, 77, 306.
Dannhauſer, Joſeph, Genremaler, 40.
Dantan, Bildhauer, 89.
Datus, Maler, 68.
Daumas, Bildhauer, 89.
Daugat, Maler, 55, 218.
David, Bildhauer, 102, 408.
David, Maler, 74, 296. — 78, 312.
Davis, R. B., Maler, 5, 18.
Davison, Maler, 5.
Deane, Mlr., 5. — 5, 18.
Debay, Bildhauer, 89.
Decaisne, Porträtmaler, 55, 218.
Decamp, Maler, 55.
Decringer, Glasmaler, 105, 420.
Degeler, Hans, Maler, 101, 414.
Delacroix, E., Maler, 72, 288.
Delarobe, Maler, 24, 96. — 72, 288. — 93, 372.
Delorme, Maler, 24, 96.
Demidoff, Graf Paul, 92, 368.
Derby, M., Maler, 6.
Desnoyers, Kupferſt., 58, 231. — 69, 276.
Desprez, Bildh., 103, 412.
Deſtouches, Maler, 4, 15. — 55, 218.
Deveria, Hiſtorienmaler, 56, 223. 224.
Dewint, Maler, 6, 23. 24. — 7.
Dieterich, Maler, 70. — 71. — 71, 283. 284. — 78. — 92, 368. — 104, 416.
Dighton, Mrs. Denis, Malerin, 6, 22.
Dinham, J., Bildhauer, 9, 36.
Diſtelbarth, Bildhauer, 78, 310.
Döbler, Leopold Auguſt, Graveur, 79, 316.
Dörr, Landſchaftmaler, 75, 299.
Dodd, C. D., Maler, 5, 18.
Dodwell, 96, 384. — 97, 388.
Dolce, Carlo, Maler, 30, 121. — 48. — 48, 190.
Dombasle, Mathieu de, 72, 288.
Dominichino, Maler, 17, 68. — 46, 184. — 65, 252. — 77, 308.
Donatello, 71, 296.
Donnersmarck, Leo Henkel von, Dilettant, 86, 344.
Doppelmayer, Fr. W., Dilettant, 96.
Dorn, Peter, Steinmetz, 101, 403.
Dorner, Maler, 48, 190. — 58. — 100.
Dorow, Dr., 92, 368.
Dow, Gerhard, Maler, 49, 195.
Dräger, Anton, Maler, 77, 308.
Dresdeler, Heinrich, Mechanikus, 75, 300.
Drevet, Kupferſtecher, 76. 303.
Droling, Maler, 21, 96. — 56, 221.
Dubufe, Maler, 55.
Dujardin, Maler, 24, 96.
Dürer, Albrecht, Maler, 11. — 28, 112. — 33, 130. — 34, 134. — 68, 271. — 79, 315. — 105, 420.
Dumont, Bildhauer, 89, 354.
Duncan, E., Maler, 6, 22.
Dupont, Henriquet, Kupferſtecher, 89, 354. — 90, 358.
Durand, Stempelſchneider, 95, 380.
Duret, Bildhauer, 72, 288. — 88, 350.
Dußmann, Hans, Bildhauer, 105.
Duval-Lecamus, Porträtmaler, 55, 218.
Dyck, Anton van, Maler, 5, 19. — 8. — 17, 68. — 36, 144. — 46, 184. — 48. — 48, 192. — 60, 240. — 63, 252. — 70, 280. — 71, 283. 284. — 73, 291.

E.

Eberhard, Conrad, Bildhauer, 23, 90. — 45, 172.
Eberhardt, Architekt, 90, 360.
Echter, Michel, Bildhauer, 103.
Edelinck, Kupferſtecher, 17, 68. — 76, 303.
Caley, W., Maler, 8, 32.
Eibl, Franz, Portraitmaler, 40, 158.
Eichens, Kupferſtecher, 58, 234.
Eliad, Giovanni, Zeichner, 45, 183.
Ellenrieder, Malerin, 79, 315. — 101.
Elsbocht, Bildhauer, 89, 354.
Embden, Maler, 79, 314.
Emele, Joſeph, 103, 411.
Emminger, Maler, 75.

Ender, Johann, Portraitmaler, 10.
Ender, Thomas, Landschaftmaler. 59, 155.
Endres, Steinmetz, 101, 103.
Engelberger, Burcart, Steinmetz, 102.
Engelhardt, Joh. Andr., Maler, 96.
Engelhardt, Architekt, 79, 314.
Engelmann, 59, 154.
Enfinger, Matthäus, Steinmetz, 101, 403.
Enfinger, Moriz, Steinmetz, 101, 104.
Enfingen, Ulrich von, 101, 403.
Enzingmüller, J. M., Kupferstecher, 86, 382.
Erbardt, Michel, Bildhauer, 104.
Erolzheim, Peter von, Briefmaler, 105, 420.
Ertborn, van, 10, 40.
Escalante, Anton, Maler, 47, 186.
Esser, H. M., Maler, 7. — 8, 30.
Eter, Bildhauer, 83, 350. — 89. — 95, 380. — 104, 416.
Etv, Maler, 7. — 7, 26, 28.
Evangelisti, Kupferst. 57. — 57, 227.
Evans, W., Maler, 7.
Eyck, Hubert van, 81. — 81. 322. — 82. — 85.
Eyck, J. van, Maler, 4, 16. — 15, 51. — 18, 72. 81, 322. — 82. — 83. — 84.
Eyck, Margaretha van, Malerin, 84, 335.

F.

Faber, Bildhauer, 48, 191.
Fabriano, Gentile da, Maler, 13, 51.
Fabris, Bildhauer, 97, 388.
Fabris, Antonio, Medailleur, 98.
Fabritius, Kilian, Maler, 49, 195.
Fabiftrani, Landschaftmaler, 98, 392.
Falkner, Octavian, Architekt, 15, 50.
Fanti, Vincent, 47.
Farco, Architekt, 84, 336.
Farnley, Künstler, 98, 392.
Farriere, Maler, 4, 15. — 5, 19. — 6, 22.
Fatania, Joseph, Maler, 88, 352.
Faulkner, B. R., Maler, 5, 19, 20.
Fecarotta, Kupferstecher, 75, 300.
Feising, Kupferstecher, 57, 226. — 58, 232.
Fendi, Peter, Genremaler, 40.
Feodor, Künstler, 99, 395.
Ferrari, Cesare, Zeichner, 30, 124.
Feffard, Bildh., 89, 354.
Feuchères, Bildhauer, 95, 380.
Feuerbach, Anselm, Archäolog, 67, 267.
Flamingo, Bildhauer, 68, 271.
Fielding, Landschaftmaler, 4. — 4, 14. — 7.
Fielding, Copley, Maler, 6, 23.
Fiesole, Fra Giov. Angelico da, Maler, 2. — 13, 51. — 80.
Finck, F. O., Maler, 7.
Finstingen, Ulrich von, Architekt, 101, 403.
Fioroni, Kupferstecher, 100, 400.
Fischbach, Landschaftmaler, 49, 191.
Flatters, Bildhauer, 89, 351.
Flarman, Bildhauer, 68, 271. — 74, 296.
Floris, Maler, 47, 186.
Förster, Fr., 32, 127.
Förster, C., Maler, 60.
Förster, L. Lithograph, 63, 252.
Fohr, Maler, 99, 395.
Folh, Maler, 58.
Fontana, Kupferstecher, 53, 212.
Forbin, Graf de, Maler, 53, 210. 211. — 55, 220.
Forli, Guglielmino von, Maler, 31, 122.
Forster, Maler, 90, 358.
Fort, Landschaftzeichner, 56, 223.
Fouceud, August, Lithograph, 11, 42.
Fopatier, Bildhauer, 88.
Francefchini, Maler, 48, 192.
Francesco, Maestro, Musikist, 30.
Francis, J., Bildhauer, 9, 36.
Franf, Maler, 49, 194.
Frankfurt, Hans von, Steinmetz, 101, 403.
Franz, 82, 328.
Frafer, Maler, 4. — 5. — 5, 19.
Frenzel, Inspektor, 17, 68.
Freund, Bildhauer, 94, 376.
Friedrich, Bildhauer, 79, 316.
Fries, Ernst, Maler, 79, 315. — 80, 319. — 90. 360. — 99, 395.
Frommel, Kupferstecher, 77, 307. — 79, 315. — 80, 319. — 101, 404.
Fuccio, Bildhauer, 30, 123.
Füger, Maler, 37.
Fues, Maler, 22. — 96, 382.
Füßli, Heinrich, 8, 32.
Fuge, J., Maler, 6, 22.

G.

Gabler, Andr., 24, 96.
Gabbi, Maler, 25. — 27, 107. — 31. — 32, 126, 127.
Gärtner, Architekt, 23, 90. — 43, 172.
Gahagan, B., Bildhauer, 5, 18.
Gainsborough, T., Maler, 8, 30. — 59.
Gambacorta, Pietro, Maler, 32, 128.
Ganaccio, Musikist, 30.
Gandy, J., Maler, 8, 32.
Garavaglia, Giovito, Kupferstecher, 36, 124. — 57, 226. — 93, 372.
Garbieri, Lorenzo, Maler, 49, 194.
Garnerap, Maler, 56, 223.
Garnier, Bildhauer, 89, 351.
Garnier, Lithograph, 90, 359.
Gaffies, Historienmaler, 24, 96.
Gatteaur, 96, 384.
Gauermann, Friedrich, Genremaler, 40.
Gavard, 22, 88.
Gaprard, Graveur, 65, 260.
Gebhard, Chunrad, Bildhauer, 103.
Gechter, Bildhauer, 95, 380.
Geddes, Maler, 8, 30.
Gegenbauer, Maler, 71, 282. 283.
Geißler, P. C., Maler, 96, 382. — 97, 386.
Geißler, J. M. Fr., Kupferstecher, 96, 382. — 97, 386.
Gent, Justus von, Maler, 85.
Gent, Mrs., Malerin, 8, 31.
Gérard, Bildhauer, 89.
Gérard, Maler, 8, 30.
Gérard, Malerin, 48, 190.
Gerbard, Archäolog, 16, 65. — 66. — 72, 288. — 85, 359. — 91, 362. — 92, 367. — 95, 370. — 94, 375. — 95, 379.
Gericault, Maler, 72, 288.
Ghaver, Maler, 4, 14.
Ghiberti, Bildhauer, 71, 296.
Ghirlandajo, Maler, 27, 107. — 32, 126. — 60, 259.
Giglio, Maestro, Goldschmied, 31, 123.
Gigoux, Lithograph, 90, 359.
Gilg, Glasmaler, 105, 420.
Ginovsky, Joseph, Genremaler, 40.
Giordani, G., 31, 123.
Giorgino, Maler, 48, 191.
Giottino, Mlr., 32, 127.
Giotto, Maler, 25. 99. — 31. — 31, 122. — 32. — 32, 126. — 60, 238. — 61. — 69. — 69, 274. — 74, 296. — 80.
Giovanni, Agostino di, Architekt, 30, 124. — 31.
Giovanni, Ser Lionardo di, Bildhauer, 31, 123, 124. — 32.
Girardet, Lithograph, 66, 264.
Girolamo, Maler, 31, 124.
Giunta, Mlr., 31, 122.
Giusto, Mlr., 31, 122.
Glauler, Mlr., 47, 186.
Glavimans, Marine-Baumeister, 86, 344.
Glinzer, Mlr., 79, 314.
Glöglin, Hans, Steinmetz, 102, 406.
Godwin, Mrs. C. S., Malerin, 8, 32.
Görres, 12, 46.

Goes, Hugo von der, Maler, 85. 338.
Goethe, 67, 267. — 73. 292. — 99.
Göfer, Mlr., 77, 306.
Göjenberger, Maler, 103, 416.
Goldschmied, Claus, Bildhauer, 103.
Goldschmidt, Fritz, Goldschmied, 102, 407.
Gonelli, D., 27, 107.
Gompertz, S., Mlr., 6.
Good, T. G., Maler, 4, 14. 15.
Gozo aus Siena, Bildhauer, 27, 107.
Gosse, N., Geschichtsmaler, 56, 223.
Gosse, Dekorationsmaler, 56, 223.
Gouldsmith, Miß, Landschaftmalerin, 4, 14.
Gozzi, Marco, Landschaftmaler, 100, 400.
Gozzoli, Benozzo, Maler, 2. — 27, 107. — 32. — 60. 60, 238. 239. — 69, 274.
Grabber, Maler, 47, 186.
Grabner, Andreas, Steinmetz, 14, 55.
Granet, Maler, 48, 190. — 53. 210. — 72, 288.
Grasso, Parasone, Maler, 69, 274.
Graß, Bildhauer. 80, 319.
Green, Malerin, 5.—6, 22.
Greif, Matthäus, Bildhauer, 104.
Grenier, Mlr., 55, 218.
Grimm, Ludwig Emil, Kupferstecher, 79.
Gros, Baron, Mlr., 53. 210. — 75, 299. — 90, 358.
Gros, Conrad, Künstler, 101, 403.
Grund, Maler, 26.
Grüner, Kupferstecher, 57, 226.
Gryser, Zeichenlehrer, 39, 154.
Gschadt, J. F. A., 26.
Gschladt, 38, 131.
Guariento, Maler, 31, 122.
Guarnacci, 69, 274.
Gubin, Maler, 75, 300. — 93, 372.
Gué, Landschaftmaler, 55, 218.
Guenepin, Architekt, 71, 284.
Guercino, Maler, 17, 68.
Guerin, Maler, 66, 264. — 72, 288. — 101, 415.
Guido, Mlr., 30, 124.— 31.—74, 296. — 101, 415.
Guiscardi, Camilla, Malerin, 100, 400.
Gutekunst, Maler, 75, 292. — 77, 306.
Guttensohn, Architekt, 90, 360.

H.

Habermann, Franz von, Maler, 40, 158.
Haberstock, Bildhauer, 40, 158.
Hackert, Maler, 49. 195.
Hagemann, Bildhauer, 45, 179.
Hagen, August, 45, 180.
Hainlin, Hans, Kartenmaler, 103, 420.
Haldenwang, Kupferst., 80, 319. — 99, 395.
Hall, Jörg von, Steinmetz, 101, 404.
Haller, Hans, Maler, 104, 411.
Hancock, Maler, 6.
Hanff, Maler, 96.
Hanfstängl, Lithograph, 70, 280. — 71, 284.
Hans, Maler, 105, 419.
Hans, Kartenmaler, 105, 420.
Hans, Bildhauer, 102, 407.
Hansen, Architekt, 98, 392.
Harding, J. D., Mlr., 7.
Harper, Maler, 7, 28.
Harrison, Mlr., 8, 30.
Hart, S. A., Maler, 4, 14. — 6.
Hartmann, Johannes, Bildhauer, 2, 6. — 102, 407.
Hartmann, Steinmetz, 101, 405.
Hartmann, Maler, 93, 372. — 96. 382.
Harway, G., Maler, 5, 18.
Hase, Dr., 15.
Haskoll, J., 5, 20.
Hauber, Maler, 100.
Haughthon, M., Maler, 8, 32.
Hauser, Georg, Architekt, 15, 50.
Hauser, Hans, Kartenmaler, 105, 420.
Havej, Francesko, Maler, 100, 400.
Hayter, Georg, Maler, 4. — 4, 15.
Hayter, J., Mlr., 8, 30.
Heckennagel, Peter, Kartenmaler, 105, 420.
Heger, Architekt, 24.
Heideloff, Zeichner, 90, 360. — 97, 386.
Heigelin, Architekt, 66, 263.
Heilbronner, Hans, Maler, 105, 419.
Heim, Maler, 56, 224.
Heinperg, Conrad, Steinmetz, 14, 55.
Heinrich, Kartenmlr., 105, 420.
Heinrich, Kartenmacher, 105, 420.
Heinsberg, Philipp von, 56.
Heinzmann, Lithograph, 48, 190. — 75.
Heldinfinger, Hans, Maler, 105, 420.
Heller, 9, 35.
Hellriegel, Bildh., 103.
Helmsdorf, Mlr., 79, 315.
Hemling, Johann, Maler, 86.—86, 342. 343. — 87. — 87, 346 — 88, 351.
Hempel, Johann Ritter von, Historienmaler, 58, 132.
Hemskerk, Mlr., 18, 72.
Henuequin, Maler, 58, 232.
Henschel, Werner, Bildhauer, 78, 312. — 96, 382. — 97, 386.
Henshaw, Maler, 5.
Hering, Maler, 77, 306.
Herle, Wilhelmus de, Maler, 10, 38.
Hert, Caspar, Bildhauer, 102, 407.
Herrich, Maler, 75, 292.
Herriot, Maler, 6.
Herfent, Maler, 48, 190. — 89, 354.
Hertel, Jakob, Bildersammler, 22. — 21, 93. — 96.
Heschler, Sigmund, Bildschnitzer, 104, 414.
Heß, Heinrich, Maler, 58. — 93. — 94. — 93.
Heß, Hieronymus, Maler, 41, 161.
Heß, Peter, Maler, 40, 158. — 59, 235.
Hesse, Alexander, Maler, 54, 214.
Hetsch, Architekt, 67, 268.
Heunert, F., Maler, 45, 180.
Hirrenloß, Jos., Bildschnitzer, 102, 407.
Hildibichs, Landschaftmaler, 4, 14.
Hill, Holzwel, Mlr., 6, 22. 23. 24.
Hilton, W., Mlr., 4, 13.
Hirn, Mlr., 80, 319.
Hirsch, Graveur, 78, 310. 104, 416.
Hirt, 15. — 15, 58.
Hittorf, Architekt, 24.—76, 305. — 93, 372.
Höfel, Blasius, Holzschneider, 40, 158.
Hörtel, Glasmaler, 93, 372.
Hoff, Kupferst., 57, 227.
Hofland, T. C., Maler, 5, 18. — 6.
Hofland, T. C., Landschaftmaler, 4, 14. 15. — 5. — 5, 19.
Hogarth, Maler, 4, 15. — 51, 201.
Hohe, Lithograph, 48. — 48, 190. — 58.
Hohnes, J., Maler, 5, 19.
Holbein, H., Mlr., 2, 6.
Holbein, Hans, sen., Maler, 18, 72.
Holder, Maler, 74, 295.
Holland, J., Maler, 6. — 6, 22.
Hollin, Bildhauer, 76, 304.
Holmes, J., Maler, 6. — 6, 22.
Holst, T., Mlr., 4, 15.
Hooghe, Peter de, Mlr., 77, 308.
Hopfgarten, Maler, 45, 180.
Horenbout, Gerard Lucas, Maler, 89, 355.
Houwald, Ernst von, 43, 172.
Howard, H., Maler, 4. — 8, 30.
Huber, Landschaftmaler, 47, 68. — 56, 225.
Hübner, Zeichner, 15, 180. — 72.
Hürdter, Johann Ulrich, Bildschnitzer, 103, 414.
Huffam, A., Maler, 5, 20.
Huldin, Anton, Steinmetz, 102, 407.
Hunt, Maler, 6, 23. 24. — 7.
Hupfeudenz, Balthasar, Maler, 105, 420.
Hurlstrae, F. Y., Maler, 5, 19.

Huß, Münzsammler, 89, 356.
Huysum, van, Mlr., 65, 252.
Hyrtel, Kupferstecher, 13. — 14, 56.

J.

Jackson, S., Maler, 7. — 8. — 8, 30.
Jacobello, Bildhauer, 31, 123. 124.
Jacquet, Bildhauer, 103, 416.
Jacquot, Bildhauer, 95, 380.
Jamitzer, Wenzel, Goldschmidt, 33. — 35, 130, 131. — 34.
Jarenus, Mlr., 13, 52.
Jaget, Kupferstecher, 91, 359.
Ichotte, Bildhauer, 95, 380.
Jeannot, Malerin, 80, 319.
Jennis, Miß, Malerin, 8, 31.
Jenjan, Mlr., 98, 392.
Jesi, Kupferst., 37, 226.
Ince, J. M., Maler, 6. — 6, 22.
Ingouth, 76, 303.
Ingres, Maler, 51, 216. — 72, 288.
Instipp, James, Maler, 5. — 5, 18. 19.
Jörg, Kartenmaler, 105, 429.
Johannot, Alfred, Mlr., 51, 215. — 72, 288.
Johannot, Tony, Maler, 51, 215.
Jones, E. Bd., Maler, 8, 31.
Jones, G., Maler, 4, 14. — 7, 27. — 8, 31.
Jones, Miß E., Malerin, 8, 32.
Jordaens, Mlr., 47, 186.
Joseph, Maler, 8, 30.
Joseph, S., Bildhauer, 9, 36.
Jouanet, 82, 328.
Isabey, Marinemaler, 56, 223.
Ispi, Bildhauer, 90, 360.
Itar, Architekt, 21.

K.

Kaltenmarkt, Landschaftmaler, 77, 307.
Kaltschmid, Hieronymus, Bildhauer, 105.
Karamsin, 96, 384.
Karremann, Peter, Steinmetz, 102, 407.
Kastner, Steinmetz, 101, 403.
Kastner, Hans, Bildhauer, 101.
Kaufmann, Claus, Goldschmid, 102, 407.
Kaufmann, Maler, 48, 190. — 58. — 77, 307.
Kayser, Maler, 99, 395.
Keller, Hans, Steinmetz, 102, 407.
Kessels, Bildh., 86, 344.
Kellin, Landschaftzeichner, 56, 223.
Kendall, H. F., Maler, 8, 32.
Khlaig, George, Architekt, 15, 51.
Kidd, Maler, 5.
Kirchenmeister, Caspar, Steinmetz, 101, 403.
Kirchenmeister, Matthäus, Steinmetz, 101, 403.
Kirf, T., Bildhauer, 5, 20.
Kirstein, Graveur, 79, 316.
Kirstein, Bildhauer, 79, 316.
Klauber, Kupferstecher, 58, 251.
Klein, Maler, 22. — 24, 96. — 80, 319. — 96, 382. — 97, 386.
Klenze, Architekt, 26, 102. — 61, 256.
Knlep, Landschaftmaler, 46.
Knapp, Architekt, 63, 252.
Knapp, Joseph, Maler, 40, 158.
Kneller, Godefroy, Mlr., 36, 143.
Knight, Maler, 4. — 5, 20.
Knorre, Julius, Zeichner, 43, 180.
Knorre, Malerin, 45, 180.
Koch, Jos. Ant., Maler, 18, 71. — 41, 161.
Koch, Hans, Steinmetz, 101, 403.
Köbler, C., Maler, 45, 180.
König, Medailleur, 49, 196.
König, Seifried, Architekt, 13, 51.
Körner, Graveur, 79, 314.
Koning, Maler, 47.
Kraft, Adam, Bildhauer, 31, 134. — 35, 140.
Kraft, Maler, 37. — 37, 146. — 49, 194.
Kraft, Peter, Maler, 26, 102.
Kraus, Erasmus, Steinmetz, 102, 407.
Kreul, Maler, 22. — 96, 382. — 97. — 97, 386.
Krezmaier, Gervas, Maler, 11, 41.
Kriehuber, Lithograph, 40, 158.
Krüger, Kupferstecher, 37, 226. — 93, 372.
Krusemann, Jenß, Maler, 101, 416.
Kuch, Hans, Steinmetz, 101, 403.
Kuch, Ludwig, Maler, 105, 420.
Küßling, Kupferstecher, 57, 226.
Küstner, Mlr., 77, 307.
Kugler, Franz, 50, 200. — 86, 344. — 99.
Kun, Caspar, Steinmetz, 101, 403.
Kunz, Maler, 79, 315. — 99, 395.
Kuppelwieser, Leopold, Historienmaler, 38, 142.

L.

Labarre, Architekt, 71, 284.
Labenwolff, Pankraz, Erzgießer, 31, 134.
Lacoste, Graveur, 65, 260.
Lagarmitte, Malerin, 80, 319.
Lamb, H., Mlr., 8, 31.
Lampi, Maler, 49, 194.
Lamy, Kunsthändler, 41, 161.
Lance, G., Mlr., 4, 14.
Lanci, Fr., Bildhauer, 56, 221.
Lando, Maestro, Architekt, 31, 123.
Landseer, Edwin, Maler, 4. — 7, 28.
Lane, Maler, 8, 30.
Lanstrani, Jakob, 31, 123.
Lauge, Georg, 21, 84.
Lange, Ludwig, Zeichner, 21, 84.
Langer, Robert von, Maler, 30, 199.
Langlois, Maler, 21, 96. — 83, 332.
Langheim, Maler, 45, 180.
Langwalter, Conrad, Goldschmied, 102, 407.
Lanzi, 25.—29. 114.—31, 122. — 32, 126. — 60.
Lapo, Arnolfo di, Architekt, 30, 122.
Laroche, Historienmaler, 56, 223. — 89, 354.
Lasinio, Cav. Conte, Carlo, Kupferstecher, 27, 107.
Lasinio, Paolo, Kupferstecher, 25, 100.
Lasinsky, J. A., Maler, 45, 180.
Laurati, Pietro, Maler, 31, 124.
Lawrence, Thomas, Maler, 3, 20. — 8. — 8, 30. — 59, 156.
Lazzaro, Tommaso di, Maler, 31, 124.
Lealy, E. D., Maler, 5. — 8.
Lebrun, Maler, 49, 195.
Lebscher, C., Lithograph, 48, 190.
Lee, J., Maler, 8, 30.
Lee, F. R., Maler, 4, 14. — 7, 28.
Lehmann, Kupferstecher, 86, 344.
Leibnitz, Maler, 71.
Leigh, J. M., Maler, 5, 19.
Leiter, Roman, Lithograph, 48. — 48, 190.
Laitig, Bildhauer, 95, 380. — 104, 416.
Lemaire, Bildhauer, 95, 380.
Lenoir, Architekt, 82, 328. — 84, 336.
Lenz, Sebastian, Kartenmaler, 105, 420.
Leppie, Mlr., 77, 307.
Lepsius, C. L., 34, 134.
Lerch, Nicolaus, Bildhauer, 11, 55.
Lerour, Kupferstecher, 15. — 16, 62.
Leslie, Maler, 4. 14. — 7, 26.
Lesser, Medailleur, 91, 376.
Lessing, 67, 267.
Lewis, T. C., Maler, 5, 18.
Lewis, J. F., Maler, 4, 14. — 6, 23.
Leybold, Historienmaler, 71, 284. — 72, 286.
Leyden, Lucas von, Mlr., 12, 46. 47. — 20, 79.
Leykmann, Hans, Maler, 9, 35.
Liani, Francesko, Maler, 46, 183.

Liberi, Pietro, Mlr., 49. — 49, 194.
Lieber, Leonhard, Bildschnitzer, 102, 407.
Liebmann, Zeichner, 45, 180.
Liefrinck, Hans, Formschneider, 9, 35.
Liendart, Kartenmaler, 105, 420.
Lindenast, Sebastian, Kupferschmied, 34, 134.
Lindemaier, Hans, Maler, 105, 419.
Lindpaintner, Landschaftsmaler, 97, 386.
Linell, J., Maler, 4, 14. — 8, 30.
Lines, jun., S. R., Maler, 6, 22.
Linton, W., Maler, 5.
Liparini, Lodovico, Maler, 100, 400.
Lipp, Vincenz und Hans, Glasmaler, 105, 420.
Lippi, Filippino, Maler, 27, 107.
Lippo, Andrea di, Maler, 32. — 32, 128.
Liversenge, H., Mlr., 4. — 4, 14. — 5, 20.
Löschenbrand, Caspar, Steinmetz, 102, 407.
Löschenbrand, Melchior, Bildhauer, 102, 407.
Londonio, Francesco, Maler, 48.
Longhi, Joseph, Kupferstecher, 57. — 57, 226. 227. — 58, 231. 232.
Lonsdale, C., Mlr., 5, 19.
Lopez, Vicente, Mlr., 3, 12.
Lorenz, Kartenmaler, 105, 420.
Lorenzetti, Ambruogio, Maler, 2. — 32, 126.
Lorenzo, Don, Maler, 32, 128.
Lorenzo, Pietro di, Maler, 31, 124.
Lorenzo, Simone di, Maler, 32, 126.
Lorgna, 26.
Lorichon, Kupferstecher, 90, 359.
Lough, J. G., Bildhauer, 9, 36.
Louis, J., Kupferstecher, 4, 16.
Lovere, Benzoni de, Bildhauer, 99, 396.
Lucanus, Dr. F., 26. — 28, 112.
Lucas, Maler, 104, 414.
Lündi, Jörg, Steinmetz, 102.
Luini, Maler, 48, 192.
Lysippus, Bildhauer, 22, 87. — 51, 204.
Lyversberg, Gemäldesammler, 11, 43.

M.

Mabuse, Joan, Mlr., 90. — 90, 358.
Macdonald, L., Bildhauer, 9, 36.
Macenzie, Maler, 6, 23. 24.
Macden, Künstler, 74, 296.
Madrazo, Mlr., 3, 12.
Maffei, Maler, 69, 274. — 100, 400.
Maggiore, Niccolo, 27.
Maier, Jos., Mlr., 105, 420.
Maisey, T., Mlr., 6, 22. 23.
Maja, Mlr., 17, 136.
Majano, Benedetto da, Bildhauer und Architekt, 27, 107.
Malbasia, Graf, 35.
Mander, Carl van, 11, 43. — 83. 350.
Manfredini, Luigi, Bildhauer, 99, 396.
Mannlich, 39.
Mantegna, Maler, 48, 192.
Manzi, 69, 276.
Maratti, Carlo, Maler, 8, 30. — 17, 68.
Marchant, Münzsammler, 89, 356.
Marchesi, Pompeo, Bildhauer, 99, 396.
Marchetti, Kupferstecher, 44, 171.
Margaritone, Maler, 27, 107. — 31.
Marinari, Orazio, Maler, 48, 192.
Mariotti, 30, 124.
Marko, Karl, Landschaftsmaler, 39, 155.
Marmora, Alberto della, 28, 111.
Marochetti, Bildhauer, 93, 380.
Marsand, 32, 126.
Marri, Kupferstecher, 57, 226.
Marshall, C., Mlr., 6.
Martin, Maler, 8, 31. — 93, 372.
Martin, Mlr., 104, 414.
Martinez, Joseph, Mlr., 47, 186.
Martini, Simon, Mlr., 32, 126. — 77, 306.
Masaccio, Mlr., 27, 107. — 31.
Maschner, Ingenieur, 11, 51.
Masquard, Kupferstecher, 76, 303.
Massari, S., Kupferst., 50, 123.
Matteini, T., Zeichner, 58, 231.
Matthäi, Mlr., 93, 372.
Matthes, Jos., Maler, 104, 415.
Mauch, Mlr., 77, 307.
Maurer, Ulrich der, Maler, 104, 414.
Maurer, Glasmaler, 19, 74.
Maurer, Lienhart, Mlr., 105, 420.
Mayer, C. H., Mlr., 97.
Mayer, Jakob, Mlr., 40, 158.
Mayer, Louis, Mlr., 76, 302. — 101, 416.
Mayr, J. A., Lithograph, 48. — 48, 190.
Mazois, Architekt, 41, 162.
M'Clise, D., Mlr., 6. — 7, 28. — 8, 31.
De Medina, Bildhauer, 3, 12.
Meeren, Gerard van der, Maler, 82. — 85.
Mege, du, 83, 328.
v. Mekkenem, Israel, 11, 43. — 12.
Memmi, Lippo, Maler, 32, 126.
Menabucci, Ginfo. Mlr., 31, 122.
Mengs, Maler, 67, 267.
Merlin, Conrad, Mlr., 105, 420.
Mesjoé, Johann, 90.
Mesjoé, Quintin, Maler, 89, 355. — 90.
Mertenleiter, Künstler, 58.
Metzu, Gabr., Mlr., 48, 190.
Meyerheim, F. E., Maler, 50, 200.
Meynier, Mlr., 24, 96.
De Meza, Architekt, 3, 12.
Middleton, J. G., Maler, 5, 20.
Migliara, Mlr., 48, 190.
Millin, 95, 380.
Milner, 55, 220.
Minardi, Mlr., 57, 226.
Minton, Miß, J. F., Malerin, 6.
Mirbel, Enderlin, Mlr., 105, 420.
Mosti, Vincenzio, 29, 116.
Mösch, Melchior, Künstler, 104, 414.
Moller, Architekt, 13. — 55, 220. — 91. — 99, 395.
Molteni, Giuseppe, Mlr., 100, 400.
Mommer, Mlr., 47, 186.
Momper, Mlr., 47.
Montalbert, 26.
Montalivet, 89, 356.
Monten, Mlr., 48, 190. — 58.
Monti, Gaetano, Bildhauer, 99, 396.
Moore, C., Bildhauer, 5, 20.
Moore, J. M., Maler, 6, 22.
Moosbrugger, Maler, 99, 395. — 101.
Moreau, Kupferst., 76, 305.
Morff, Mlr., 73, 291.
Morghen, Filippo, Kupferstecher, 16, 183.
Morghen, Rafael, Kupferstecher, 52, 126. — 53, 142. — 56, 183. — 53, 211. — 57. — 57, 226. 227. — 58, 231. 232. — 71, 284.
Morghen, Kupferstecher, 17, 68.
Mori, Kupferstecher, 43, 171.
Morlu, Bildhauer, 89, 354.
Morrona, 29, 114.
Mosler, Mlr., 10, 38.
Moßner, J. G. A., Schriftstecher, 97.
Mouch, Daniel, Bildhauer, 104, 414.
Moucheron, Mlr., 47.
Mühlen, Bildhauer, 104.
Müller, J. G. v., Kupferstecher, 40, 191. — 57, 227.
Müller, F., Kupferstecher, 57, 226. 227. — 79.
Müller, Mlr., 75, 292. — 75, 299.
Müller, C. O., Archäolog, 22, 88. — 96, 385, 384.
Mulready, William, 5, 20. — 7, 27.

Münter, 41, 178.
Murillo, Maler, 47, 186. — 60, 240. — 71, 281. 77, 308.
Mutscher, Hans, Bildhauer, 102, 407.
Myron, Bildhauer, 22, 87.

N.

Nâcke, Maler, 93, 372.
Nahl, Johann August, Bildhauer, 78, 312.
Nanteuil, Kupferstecher, 76, 305.
Naorde, Cornelius van, Kupferstecher, 83.
Nasch, Maler, 6, 23. — 7.
Nasmyth, A., Maler, 5, 18.
Neder, Michael, Genremaler, 10.
Neefe, Herrmann, Dekorationsmaler, 40, 158.
Neer, van der, Mlr., 49, 195.
Neher, Bernhard, Maler, 43, 172. — 58. — 71, 283. 284. — 72.
Nelio, Mlr., 69.
Nerpen, Architekt, 89, 356.
Neudörffer, 35. — 35, 131.
Neuwenhuys, Gemäldehändler, 82, 350.
Newton, G. S., Maler, 8, 30.
Newton, W. J., Maler, 8, 32.
Neydeck, Steinmetz, 102, 407.
Nitzle, Maler, 77, 307.
Niron, J. H., Maler, 8, 31.
Noel, de, Lithograph, 10, 38. — 90, 359.
Nürnberger, Hans und Anton, Kartenmaler, 105, 420.
Naccarus, Mlr., 68.

O.

Oakley, O., Portraitmaler, 8, 31.
O'Connor, Mlr., 5.
Obmacht, Bildhauer, 79, 315.
Orlay, Bernard van, 90, 358.
Orsel, Mlr., 72, 288.
Oser, Mlr., 17, 68.
D'Ognabene, Andrea di Jacopo, Bildhauer, 31, 123.
Oleszynski, Anton, Zeichner, 65, 252. — 92.
Oliver, A. J., Maler, 4, 14.
Olivier, Maler, 26, 101. — 58.
Onofrio, Maler, 32, 126.
Orcagna, Andrea di Cione, Maler, 32, 127, vergl. Arcagno.
Orlowski, Alexander, Künstler, 50, 200.
Orsi, Lelio, Maler, 49, 194.
Orvieto, Pietro da, Mlr., 23, 99.
Os, van, Mlr., 55, 218.
Ott, Maler, 100, 400.
Ottley, W. Young, 31, 122. — 32, 126.
Ottmer, Architekt, 90, 360.
Otto, 17, 68.
Ovens, Maler, 47.
Overbeck, Mlr., 45, 171. — 47, 174. — 61. — 62. — 70, 279, 280. — 97, 383. — 98, 392. — 104, 415.

P.

Pace, Mlr., 31, 122, 123.
Paderni, Lithograph, 73, 300.
Palagi, Pelagio, Maler, 99, 396.
Palma, der Aeltere, Mlr., 60, 240.
Palmaroli, Restaurator, 70, 280.
Palmerini, Kupferstecher, 32, 126. — 53, 212.
Panini, Mlr., 49, 191.
Panofka, Archäolog, 95, 380.
Paolo, Pietro, Bildhauer, 31, 123.
Parmeggianino, Mlr., 49.
Parris, E. D., Maler, 6, 22. — 7, 27.
Partridge, J., Mlr., 8.
Parsworth, C. B., Bildhauer, 9, 36.
Pasinelli, Lorenzo, Mlr., 49, 195.
Pasmore, jun., D., Mlr., 7, 27.
Paßmore, D., Mlr., 5, 18.
Patten, Mlr., 6, 22, 23.
Paulin, Bildhauer, 103.
Paulin: Guérin, Mlr., 24, 96.
Pechen, Johann, Steinmetz, 14, 55.
Pencz, Georg, Mlr., 53, 150.
Percier, Architekt, 76, 305.
Pereda, Anton de, Mlr., 47, 187.
Pereira, Ludwig, Dilettant, 40, 158.
Perfetti, Antonio, Kupferstecher, 35, 212.
Perger, Sigmund von, Genremaler, 40.
Perie, Hilaire, Maler, 78, 312.
Perugino, Pietro, Mlr., 48, 192.
Pesaro, Simon Cantarini da, Maler, 49, 194.
Peter, Kartenmaler, 105, 420.
Peter, Bildhauer, 103.
Peter, von Nürnberg, Steinmetz, 14, 55.
Petri Fiorentino, Nicolo, Mlr., 25. — 27, 107.
Petter, Mlr., 40, 158.
Pfenning, Lorenz, Baumeister, 13, 51.
Pflaum, Lienhart, Steinmetz, 102, 407.
Pflug, Maler, 77, 306.
Phidias, Bildhauer, 2, 8. — 20, 78.
Philipp, G. F., Maler, 6, 22.
Pfort, Maler, 43, 171.
Philippe, T., Maler, 8. — 8, 30.
Pian, Anton von, Dekorationsmaler, 40, 158.
Picassi, Mlr., 100, 400.
Piero, Goldarbeiter, 31, 123.
Picot, Mlr., 24, 96. — 72, 288.
Pidding, H., Mlr., 5, 18.
Pietznigg, Franz, 26. — 37. — 38. — 39, 154. — 40.
Pilkersgil, H. W., Mlr., 8.
Pilgram, Anton, Architekt, 13, 50.
Pilgram, Malerin, 73, 292.
Piloti, Lithograph, 48. — 59.
Pilsack, Ingenieur, 11, 54.
Pingret, Graveur, 65, 260.
Pisano, Andrea, 27, 107. — 50, 123. — 31, 124.
Pisano, Giovanni, Bildhauer, 50, 123.
Pisano, Niccola, 50, 123. — 31.
Pistoja, Giovanni da, Maler, 32, 126.
Pitts, W., Bildhauer, 9, 36.
Podesti, Francesco, Mlr., 88, 352. — 100, 400.
Poggi, Cesare, Maler, 100, 400.
Pollak, Wilhelm, Landschaftmaler, 59, 155.
Polyklet, Bildhauer, 2, 8.
Ponciano, Bildhauer, 3, 12.
Ponte, Giovanni da, 32, 127.
Pontormo, Carrucci da, Maler, 49, 196.
Porbus, Mlr., 2, 6.
Pope, Mrs., Malerin, 8, 31.
Portelet, H., Maler, 5, 19.
Poussin, Caspar, Mlr., 48. — 76, 304.
Poussin, Nicolaus, Mlr., 46, 184. — 49, 195.
Powell, J., Maler, 6, 22. 23.
Pradier, Bildhauer, 89. — 95, 380.
Pradier, Kupferstecher, 90, 359. — 93, 372.
Pratovecchio, Jacopo, Maler, 32, 127.
Preault, A., Bildhauer, 89.
Primaticcio, Maler, 20, 79.
Primadesi, Maler, 79, 314.
Procaccini, Camillo, 48. — 57, 227.
Prout, Maler, 6, 23. — 7.
Puccio, Pietro di, Maler, 32. — 60. — 60, 238. — 69, 271.
Pujol, Abel de, Maler, 24, 96.
Putinati, Alessandro, Bildhauer, 99, 396.
Puttrich, 39, 154.
Pyne, G., Mlr., 7.

Q.

Quaden, Matthias, 11, 45.
Quaglio, Dominik, Maler, 48, 190. — 58. — 100, 400.
Quaglio, Lorenz, Mlr., 100, 400.

Quandt von, 15. — 15, 53, 212.
Quillet, J. P., Kupferstecher, 5, 20.
Quintino, S., 18. — 18, 70.

R.

Raabe, Ferd., 45, 180.
Robertson, Mrs., Malerin, 6.
Stahl, Karl, Kupferstecher, 40, 158.
Stahl, jun., Historienmaler, 39, 154.
Raimondi, Marc-Antonio, Kupferstecher, 17, 68.
Raiser, Bastian, Kartenmaler, 105, 420.
Rambour, Johann, Maler, 95, 378.
Rammelmayer, Adam, Bildhauer, 40, 158.
Raoul-Rochette, Archäolog, 91, 362. — 92, 367. — 93, 370. — 94, 375. — 95, 379.
Raphael Sanzio, Mlr., 3, 12. — 15. — 15, 58, 59. — 16, 62, 63. — 35. — 55, 138, 139. — 36, 142, 143. — 48, 191, 49. — 52, 207. — 53, 210. — 69, 276. — 70, 278, 280. — 71, 283. — 76, 304. — 80. — 97, 388. — 98, 392. — 102, 407.
Rapp, Heinrich von, 7, 28.
Rathgeber, G., Bildhauer, 4, 16.
Rauch, Bildhauer, 41. — 82, 328.
Rauch, Carl, Kupferstecher, 21, 83.
Rauch, Ernst, Kupferstecher, 21, 84.
Rauch, J. N., Genremaler, 40.
Rauschc, Mlr., 77, 307.
Raynold, Steinmetz, 62, 248.
Rebell, Mlr., 37. — 49, 191.
Reboulé, Blumenmaler, 55, 218.
Reelin, Hans, Jakob, Maler, 105, 420.
Reelin, Philipp, Maler, ebendas.
Reginault, Mlr., 72, 288.
Reifenstein, 26.
Reimann, Zeichner, 45, 180.
Reinagle, R. R., Mlr., 8, 30.
Reinbeck, Malerin, 75, 299.
Reindel, Kupferstecher, 34, 133. — 97, 386.
Reinhart, Landschaftsmaler, 18, 71. — 24, 96. 41, 164.
Reinhold, Landschaftsmaler, 18, 71. — 39, 156.
Reinid, Maler, 99.
Reinold, Steinmetz, 28, 111.
Rembrandt, Mlr., 5, 18. — 17, 68. — 28, 112. — 47. — 57, 227. — 73, 294. — 77. — 79, 315.
Remboldt, Jakob, Maler, 105, 420.
Renhart, Hans, Steinmetz, 102.
Reni, Guido, Maler, 48, 191. — 49.
Rensch, Mlr., 93, 372.
Renton, Mlr., 8, 30.
Requeno, 26.
Rermon, P., Glasmaler, 49. — 20, 79.
Reynolds, Mlr., 74, 296.
v. Rhoden, Johann Martin, Landschaftmaler, 78, 312.
Ribalta, Francesco, Mlr., 47, 187.
Ribrira, Mlr., 47, 186.
Ribera de, Mlr., 3, 12.
Richa, 31, 122.
Richter, J., Maler, 7. — 93, 372.
Rieder, Jörg, Maler, 105, 420.
Riederer, Moriz, Maler, 105, 420.
Riedinger, Mlr., 24, 96.
Riedhofer, Thomas, Steinmetz, 102.
Rietschel, Ernst, Bildhauer, 16, 64. — 93, 372.
Riolo, Vincenz, Mlr., 88, 352.
Rist, Kupferstecher, 57, 227.
Roberti, Domenico, Mlr., 49, 194.
Robertson, A., Maler, 8, 32.
Robertson, Mrs. J., Malerin, 5, 19. — 8, 32.
Robinson, J., Mlr., 8, 30. — 27.
Robson, G., Maler, 6, 23, 24.
Rochard, F. T., Maler. 8, 32.
Rochard, S. J., Maler, 6. — 6, 22. — 8, 32.
Roch, Achille, Bildhauer, 77, 308.
Röhler, Mlr., 93, 372.
Roger, Mlr., 72, 288.
Rogneria, aus Mailand, Bildner, 30, 124.
Roland, Bildhauer, 102, 408.
Romano, Giulio, Mlr., 15, 58. — 17, 68. — 49. 194. — 68, 271.
Rombour, Mlr., 49, 195.
Romegas, Gio. Battista, Maler, 73, 300.
Room, H., Mlr., 5, 20.
Roos, Heinrich, Maler, 24, 96.
Rosa, Salvator, Mlr., 6, 22. — 74, 296.
Roselli, Cosimo, Maler, 27, 107.
Rosetti, Domenico de, 56, 221.
Rosini, 31, 122. — 32, Rosst, C., Bildhauer, 5, 20.
Rosso, Maler, 20, 79. — 50, 124.
Roß, M. C., Maler, 8, 32. — 93, 372.
Rosenstain, Steinmetz, 101, 403.
Rota, C., Maler, 17, 68.
Rotenfels, Peter, Steinmetz, 102, 407.
Roth, Ulrich, Goldschmid. 104.
Roth, Daniel, Bildhauer, 104.
Rothe, Architekt, 78, 312.
Rothweil, Maler, 8, 30.
Rottmann, Maler, 48, 190. — 58. — 63, 252. — 99, 395.
Roux, Dr., Maler, 26.
Rouget, Maler. 24, 96.
Rubens, Maler, 3, 12. — 48. — 48, 192. — 60, 242. — 63, 252. — 71, 283. — 73, 291. — 77, 308.
Rude, Bildhauer, 72, 288. — 88, 350. — 95, 380. — 104, 416.
Rugendas, Maler, 24, 96.
Ruggenstein, Gregori, Steinmetz, 102, 407.
Ruhl, Ludwig, Sigismund, Maler, 79.
Rummel, Paul, Maler, 59.
Rumohr, C. v., 29, 114. — 30. — 31. — 34, 134. — 32. — 32, 126. 127. — 55, 220. — 104, 415.
Runge, Philipp Otto, Maler, 99.
Russel, B., Maler, 4.
Rupsbael, Maler, 47, 186.—49, 194. 195.—63, 252. — 75, 300.
Ruskaert, David, Maler, 49, 195.

S.

Saar, Alops von, Maler, 40, 158.
Sabatelli, Giuseppe, Maler, 100, 400.
Sacchi, Andrea, Maler. 49, 195.
Sadd, H. S., Kupferstecher, 5, 20.
Saey, Maler, 3, 12.
Sailer, Georg, Bildhauer, 101.
Saint-Evre, Maler, 72, 288.
Sabbatini, Dr. Johann Baptist, 90, 360.
Salaino, Maler, 15, 58.
Salvi, Architekt, 97, 388.
Sandmann, Landschaftmaler, 79, 316.
Sangiorgio, Abbondio, Bildhauer, 99, 396.
Sansovino, Bildhauer, 73, 296.
Sarto, Andrea del, Maler, 46, 184. — 48, 192. — 60, 240. — 65, 252. — 77, 308.
Saussaye, de la, 82, 328.
Sauterleute, J., Maler, 19, 75. — 22. — 73, 292. — 78. — 97, 386.
Sautter, Maler, 75, 299.
Scaglione, Lithograph, 75, 300.
Scandrett, T., Maler, 8, 32.
Schadow, Mlr., 79, 316.
Schadow, Bildhauer, 41, 178. — 48, 191. — 104, 415.
Schaffner, Martin, Maler, 105, 420.
Schaggan, Rudolf, Maler, 104, 414.
Schalch, Landschaftmaler, 45, 180.
Schaler, Hans, Steinmetz, 102, 407.
Schaller, Bildhauer, 40, 158.
Scheffer, Mlr., 38, 140, 141. — 54, 215. — 56, 224. — 104, 415.
Schega, Andreas, Graveur, 75, 290.

Schell, Jacob, Historienmaler, 39, 155.
Scheuch, Jörg, Goldschmid, 103.
Scheuchzer, W., Lithography, 48.
Schiavone, Felice, Mlr., 1, 13. — 38, 112.
Schiavonni, Giovanni, Historienmaler, 58, 112.
Schiavonni, Natale, Historienmaler, 38, 112.
Schick, Maler, 18, 71. — 48. 190. — 77, 307. — 103, 415.
Schimmel, Cornelius, Lithograph, 62, 247.
Schindler, Genremaler, 40.
Schirring, van, Maler, 17, 186.
Schlegel, Friedrich von, 11, 42. — 70, 279. — 71, 284.
Schlicht, Rudolph, Lithograph, 37, 148.
Schlotthauer, Maler, 32, 128. — 58. — 104, 415.
Schlump, Hans, Maler, 105, 420.
Schmid, Bernhard, Bildhauer, 104.
Schmid, Caspar, Maler, 105, 420.
Schmidt, C. Chr., Lithograph, 48, 190. 191. — 98, 392.
Schmidt, Juvelier, 58.
Schmidt, Maler, 71. — 73, 292. — 77, 307.
Schmutzer, Kupferstecher, 58, 231.
Schmuzer, Joseph, Maler, 39, 155.
Schnetz, Maler, 24, 96. — 56, 221.
Schnitzer, Bildhauer, 103.
Schnitzer, Bartholomäus, Bildhauer, 103, 414.
Schnorr, Ludwig, von Carolsfeld, Maler, 38, 141. 142. — 104, 415.
Schnorr, Julius, von Carolsfeld, Maler, 80.
Schödelberger, Landschaftmaler, 39, 155.
Schön, Hans, Glasmaler, 105, 419.
Schön, Martin, Kupferstecher, 9, 35.
Schöngauer, Martin, Maler, 11, 45.
Schorel, Johannes, Maler, 81, 522.
Schorn, 22, 87. — 29. — 66. — 104, 415.
Schorndorf, Conrad, Glasmaler, 105, 420.
Schorpp, Augustin, Maler, 105, 420.
Schregen, Hans, Glasmaler, 105, 420.
Schreiber, Dr. H., 9. — 13.
Schüchlin, Lucas und Daniel, Maler, 105, 420.
Schürner, Lorenz, Kartenmaler, 105, 420.
Schütz, Landschaftmaler, 75. — 83, 332.
Schuler, Lithograph, 79, 316. — 80, 319.
Schwarz, Joh., Maler, 18, 72.
Schwarzenbach, Peter, Bildhauer, 103.
Schweidle, Bildhauer, 66, 264.
Schweinbacher, Hans, Steinmetz, 101, 403.
Schwenninger, Heinrich, Historienmaler, 39, 154.
Schweninger, Joseph, Landschaftmaler, 39, 155.
Schyndel, Van, Maler, 17.
Sconduto, Lithograph, 75, 300.
Scott, Miß, Malerin, 7.
Scribe, Mler. Adolph, 82, 328.
Sefflingen, Conrad v., Steinmetz, 101, 403.
Seibold, Christian, Maler, 49, 195.
Selb, Johann, Lithograph, 59.
Semper, Architekt, 80, 520.
Serradifalco, Herzog von, 63, 251. — 75, 300. — 85, 339.
Serymgeour, J. M., Maler, 8, 32.
Sestini, Numismatiker, 46, 184.
Seubert, Maler, 71, 284.
Seurre, Bildhauer, 61, 244. — 95, 580. — 104, 416.
Sevilla, Johann von, Maler, 47, 186.
Seyffer, Kupferstecher, 73, 299.
Sharp, William, Kupferstecher, 70, 280.
Sharpe, Miß L., Malerin, 6, 23. 24.
Shaper, W., Maler, 5.
Shee, Sir M. A., Maler, 8.
Shepherd, G. S., Maler, 6, 22.
Shepherd, J., Bildhauer, 5, 20.
Siebrecht, Philipp, Bildhauer, 79, 314.
Siegel, C. A. Benj., Architekt, 16, 64.
Sievier, Bildhauer, 5, 20. — 9, 36.
Sillig, Julius, 4, 16. — 27, 106. — 36.
Simon von Siena, gen. Memmi, Mlr., 25. — 25, 99. 100. — 32, 126. — 68, 270.
Simone, Mino da, Maler, 32, 126.
Simoni, Bildhauer, 96, 384.
Simpson, J., Maler, 5, 20.
Simpson, P., Maler, 5, 20.
Sinzenich, G., Maler, 6. — 8, 31.
Smargiassi, Mlr., 55.
Smirke, Johann, Mlr., 40, 158.
Smith, C., Maler, 8, 31.
Smith, C., Bildhauer, 5, 20.
Soane, Sire, J., Architekt, 8, 32. — 32, 128.
Sohn, Carl, Historienmaler, 93, 372.
Solario, Mlr., 79, 315.
Somini, Francesco, Bildhauer, 99, 396.
Soutmann, Mlr., 4, 16.
Spaendonck, Van, Blumenmaler, 55, 218.
Spalt, Jörg, Kartenmaler, 105, 420.
Späth, Maler, 77, 307.
Spagnoletto, Mlr., 49.
Specter, Otto, Lithograph, 43, 171. — 61, 244. — 100, 399.
Spinello von Arezzo, Maler, 25. — 25, 99. — 27, 107. — 32, 127. 128. — 60. — 60, 238. — 68, 270. — 69, 274.
Spry, W., Maler, 6.
Stadler, Fr. von, Kupferstecher, 95, 386.
Stahl, Kupferstecher, 69, 276.
Stanfield, Maler, 4. — 7, 27.
Stainmezel, C., Steinmetz, 101, 405.
Stamm, Jörg, Bildhauer, 103.
Stanley, Landschaftmaler, 4, 14. — 6, 22.
Stannard, Maler, 5.
Stanzloni, Massimi, Maler, 49, 194.
Stark, J., Landschaftmaler, 4, 14. — 5, 19. — 6. — 6, 22.
Starnina, Maler, 32, 128.
Staub, Maler, 40, 158.
Stedmann, Maler, 5.
Steen, Van, Mlr., 47, 186.
Steenwyck, Maler, 47.
Steinbach, Erwin von, Baumeister, 28, 111.
Steiner, Architekt, 80, 360.
Steinfeld, Landschaftmaler, 39, 155.
Steinhauer, Leonhard, Baumeister, 13, 51.
Steinkopf, Landschaftmaler, 18, 71. — 71, 284. — 76.
Steinla, Kupferstecher, 87, 226.
Steinlein, Jörg, Bildhauer, 103.
Steinmezel, Ulr., Steinmetz, 102.
Steinmezel, Caspar, 101, 403.
Steinmüller, Joseph, Kupferstecher 40, 158.
Stephan, Maler, 10, 40. — 11, 42.
Stephano, Maler, 31, 123.
Stephanoff, J., Maler, 6, 23.
Steuben, Maler, 24, 96. — 99, 396.
Stewart, James, Kupferstecher, 5, 20.
Stewart, J., Mlr., 5.
Stieglitz, 19, 76. — 39, 153.
Stilke, H., Maler, 45, 180.
Stinton, H., Maler, 8, 31.
Stirmer, Hans, Mlr., 105, 419.
Stirnbrand, Maler, 75, 291.
Stocker, Jörg, Maler, 105, 420.
Stocker, Claus, Bildschnitzer, 102, 407.

Stölzel, E., Kupferstecher, 50, 199. — 95, 372.
Stopp, Roderich van, Maler, 28, 112.
Storelli, Maler, 56, 224. — 100, 400.
Stothard, A. J., Graveur, 9, 56.
Stothard, T., Maler, 7, 28.
Stoß, Mlr., 77, 306.
Strad, J. H., Architekt, 50, 200.
Strecker, Mlr., 77, 307.
Strinz, Hiſtorienmaler, 79, 316.
Strixner, Lithograph, 11, 42. 43. — 59.
Stroviu, Miß E., Malerin, 8, 31.
Sturrbont, Dinrick, Maler, 86. — 86, 342.
Stütz, Glasſchleifer, 78, 310.
Stump, Landſchaftmaler, 5. — 101, 404.
Suter, Maler, 100, 400.
Sorlin Georg, Bildhauer, 103. — 103, 410.

T.

Tärtinger, Joſ., Steinmetz, 101, 403.
Taſi, Andrea, Mlr., 31.
Taier, Sigmund, Steinmetz, 102, 406.
Tardieu, Kupferſtecher, 58, 231. — 76, 303.
Taverone, Maler, 47, 187.
Tawber, Lienhart, Steinmetz, 102.
Taylor, F., Mlr., 6, 25.
Taylor, T., Mlr., 6, 24.
Tempeſta, Maler, 47. — 49, 195.
Teniers, Maler, 48.
Tennants, J., Mlr., 4.
Ternought, J., Bildhauer, 9, 36.
Theer, Robert, Maler, 30, 158.
Thiele, J. M., Prof. 43. — 43, 174.
Thierſch, Archäolog, 56.
Thomas, A. F., Bildhauer, 88, 350.
Thorwaldſen, Bildhauer, 1. — 1, 2. 3. — 41. — 41, 173. 175. — 45. — 45, 178. 179. 180. — 46. — 46, 182 — 185. — 47, 187. 188. — 48, 191. — 56, 224. — 64, 256. — 105, 412.
Thürmer, Architekt, 16, 64. — 93, 372.
Thulden, van, Maler, 47, 186.
Tintoretto, Maler, 17, 68.
Tiſchbein, Johann Heinrich, Maler, 78, 311.
Tiſchbein, Wilhelm, Maler, 78, 312.
Tizian, Maler, 17, 68. — 46, 184. — 63, 252. 70, 278. — 74, 296.
Tradlif, Mlr., 40, 158.
Toelken, Archäolog, 3. — 3, 10. — 4, 16. — 71, 284.
Töchin, D. J., Zeichner, 45, 180.
Toma, Math. Rud., Landſchaftmaler, 39, 155.
Toucini, Lorenzo, Mlr., 100, 400.
Toſchi, Kupferſtecher, 3, 12. — 53, 212. — 58, 231. — 99, 396.
Trarbach, Johann von, Bildhauer, 29, 115.
Trönblin, S., Lithograph, 48, 190.
Troſchel, Julius, Bildhauer, 82, 328.
Troſtenberg, Mlr., 100.
Tſchiſchka, Franz, 15.
Turetro, Muſaikiſt, 30.
Turnerelli, Bildhauer, 9, 56.
Turner, J. M. W., Maler, 7. — 7, 27. — 8.

U.

Uccello, Paolo, Maler, 32, 127.
Ugolino, Mlr., 31, 124.
Ulrich, Kartenmaler, 105, 420.
Upechino, Muſaikiſt, 30.
Uwins, T., Maler, 6, 22. — 7, 27.

V.

Varetzheim, Hans von, Steinmetz, 14, 53.
Vaſflard, Maler, 26, 104.
Vaga, Perino del, Maler, 48, 192.
Valentin, M., Maler, 49.
Valery, Mlr., 51, 216.
Valle, Della, 29, 114. — 31, 123. 124. — 32. — 32, 126. 127.
Vanni, Jacopo di, Architekt, 31, 123.
Vanni, Nello di, Maler, 31, 122.
Vargas, Andrea de, 47, 186.
Varley, J., Mlr., 8, 31.
Vaſari, Maler, 15. — 15, 58. — 25. — 25, 99. 29. — 29, 114. — 30. — 30, 122. 123. 124. — 31. — 31, 125. 124. — 32. — 32, 126. 127. — 35. — 49. — 53, 212. — 60, 239. — 68. — 69, 274.
Veaur, J. de, Graveur, 9, 36.
Veit, Philipp, Maler, 78, 312. — 97, 388. — 98, 392. — 103, 415.
Veit, Steinmetz, 102.
Velasquez, Maler, 18, 190.
Velde, van der, Maler, 24, 96. — 48. — 63, 252.
Venezziano, Antonio, Maler, 32, 127. — 68, 270. — 69, 274.
Verdoethoven, Maler, 88, 352. — 93, 372.
Vermiglioli, G. B., 50, 123.
Vernet, Maler, 19, 76. — 22, 88. — 49, 195. — 53, 210. — 54, 216. — 59. — 72, 288. — 73, 300. — 77, 308. 88, 352.
Verocchio, Maler, 74, 296.
Veronese, P., Maler, 3, 12. — 17, 68. — 74, 296.
Verſchuylen, Graveur, 95, 380.
Vickers, Maler, 4, 11.
Vieckers, A. G., Mlr., 5, 18.
Villareale, Valerio, Bildhauer, 75, 300.
Vincent, Mlr., 72, 288.
Vinci, Leonardo da, Maler, 3, 12. — 15. — 15, 58. — 29. — 16, 65. — 17, 68. — 30, 121. — 46, 184. — 47, 187. — 48, 191. — 58, 231. — 76, 303. — 80.
Vincino, Vincinus, Maler, 31. — 68.
Viſcher, Conrad, Bildhauer, 102, 406. — 103.
Viſcher, Eberhard, 34, 134.
Viſcher, Herrmann, 34, 134.
Viſcher, Peter, 11, 56. — 34, 131. — 35, 159.
Vite, Antonio, Maler, 32. — 32, 128.
Vitet, Archäolog, 69, 275. — 27, 288.
Vögelin, Holzſchnitzer, 105.
Vogel, Ludwig, Maler, 43, 171. — 93, 372.
Vogelſtein, Vogel von, Künſtler, 99, 396.
Voigt, Carl, Stempelſchneider, 73, 291. — 74, 293. 294.
Voigtländer, Friedrich, Künſtler, 75, 300.
Volpato, Giovanni, Kupferſtecher, 17, 68. — 46, 183. — 58, 231.
Volterra, Daniel da, Maler, 49.
Volterra, Franciscus da, Maler, 69.

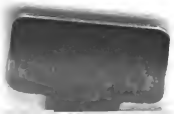
W.

Waagen, 44. — 87.
Wach, W., Maler, 2.
Wachter, Hans, Kartenmacher, 105, 420.
Wächter, Eberhard von, Maler, 72, 286. — 101, 415. 416.
Wagenbauer, Maler, 48, 190.
Wagner, Albrecht, Maler, 77, 307.
Wagner, Friedrich, Maler, 18, 72. — 73, 292. — 76. — 78.
Wagner, Franz, Maler, 97, 386.
Wagner, Fr., Kupferſtecher, 97, 386.
Wagner, Architekt, 93, 372.
Wagner, Bildhauer, 78, 310. — 95, 380. — 101, 416.
Waldmüller, Genremaler, 39, 155.
Walter, Eberhard, Mlr., 7.
Wallraff, 11, 42.
Walther, Zeichner, 22.
Walther, Ph., Kupferſtecher, 97, 386.
Wanderer, W., Maler, 97, 386.
Wappers, Maler, 93, 372. — 98, 392.
Waterloo, Mlr., 13. 170.

Webster, T., Maler, 4. — 4, 11. — 5. — 7, 28.
Weenix, Maler, 17.
Weickmann, Peter, Goldschmied, 101, 414.
Weigall, H., Bildhauer, 5, 20.
Weinbrenner, Architekt, 99, 395.
Weiß, Maler, 59, 234.
Weißenburg, Architekt, 93, 372.
Weitbrecht, Bildhauer, 78. — 101, 416.
Wendelin, Maler, 101.
Wendt, Amadeus, 20. — 22.
Wenner, Kunsthändler, 62.
Wenzla, Architekt, 13, 50. 51.
Werf, Van der, Maler, 47.
Werner, Landschaftmaler, 39, 153.
Wernher, Steinmetz, 101, 405.
Wessal, W., Maler, 8, 51.
Westmacott, R., Bildhauer, 9, 36.
Wicar, Johann Baptist, Maler, 88, 352.
Wießner, Zeichner, 22.
Whewell, Professor, 55, 219.
Wießner, C., Maler, 97, 386.
Wild, Maler, 6, 23.
Wild, Haus, Glasmaler, 105, 420.
Wilder, Maler, 13.—14, 56. — 22. — 97, 386.
Wilhelm, Maler, 10, 38. 59. 40. — 13, 52.
Wilhelm, Kartenmaler, 105, 420.
Wilkie, D., Maler, 7. — 8.
Wille, Kupferstecher, 57, 227. — 58, 231. — 76, 303. — 98, 392.
Williams, P., Maler, 7, 28.
Wilson, H., Mir., 4, 14.
Wilson, J., Landschaftmaler, 4, 14.—5, 18. 19.
Wimpheling, Jacob, 11, 43.
Winckelmann, 56, 224. — 67, 267. — 70, 280. — 75.
Winkler, Bernhart, von Rosenhain, Steinmetz, 102, 406.
Winkler, 17, 68.
Witherington, W. F., Maler, 7, 26.
Withers, Mrs., Malerin, 6. — 6, 22.
Wöckmann, Nikolaus, Bildhauer, 103.
Wölffle, J., Lithograph, 48, 190. — 78.
Wohlgemuth, Maler, 19, 71.
Wolff, Architekt, 79, 314.
Wolf, Maler, 45, 180.
Wood, J., Mir., 4, 15.
Wood, T., Maler, 6, 22.
Woodington, W. T., Bildhauer, 5, 18.
Woodward, T., Maler, 5, 19. — 8.
Wooles, W., Bildhauer, 5, 20.
Wordward, T., Maler, 4.
Wright, J. W., Maler, 6. — 6, 23. 24. — 7. — 99, 396.
Wulf, Historienmaler, 45, 178.
Wurup, B., Maler. 101, 414.
Wyatville, G. G., Maler, 8, 32.
Wyatt, M. C., Bildhauer, 5, 20. — 8.
Wyatt, R. J., Bildhauer, 9, 36.
Woon, B., Graveur, 9, 36.
Woon, W., Graveur, 9, 36.

X.

Xivrey, Berger de, 82, 328.

Z.

Zeitblom, Bartholomäus, Maler, 105, 420.
Zelotti, Giambattista, Maler, 49, 195.
Ziegler, Mir., 54, 216.
Zoega, Georg, Archäolog, 45, 178. 179.
Zoll, Maler, 99, 395. — 100.
Zollikofer, Architekt, 90, 360.
Zurbaran, Franz, Maler, 47, 186.